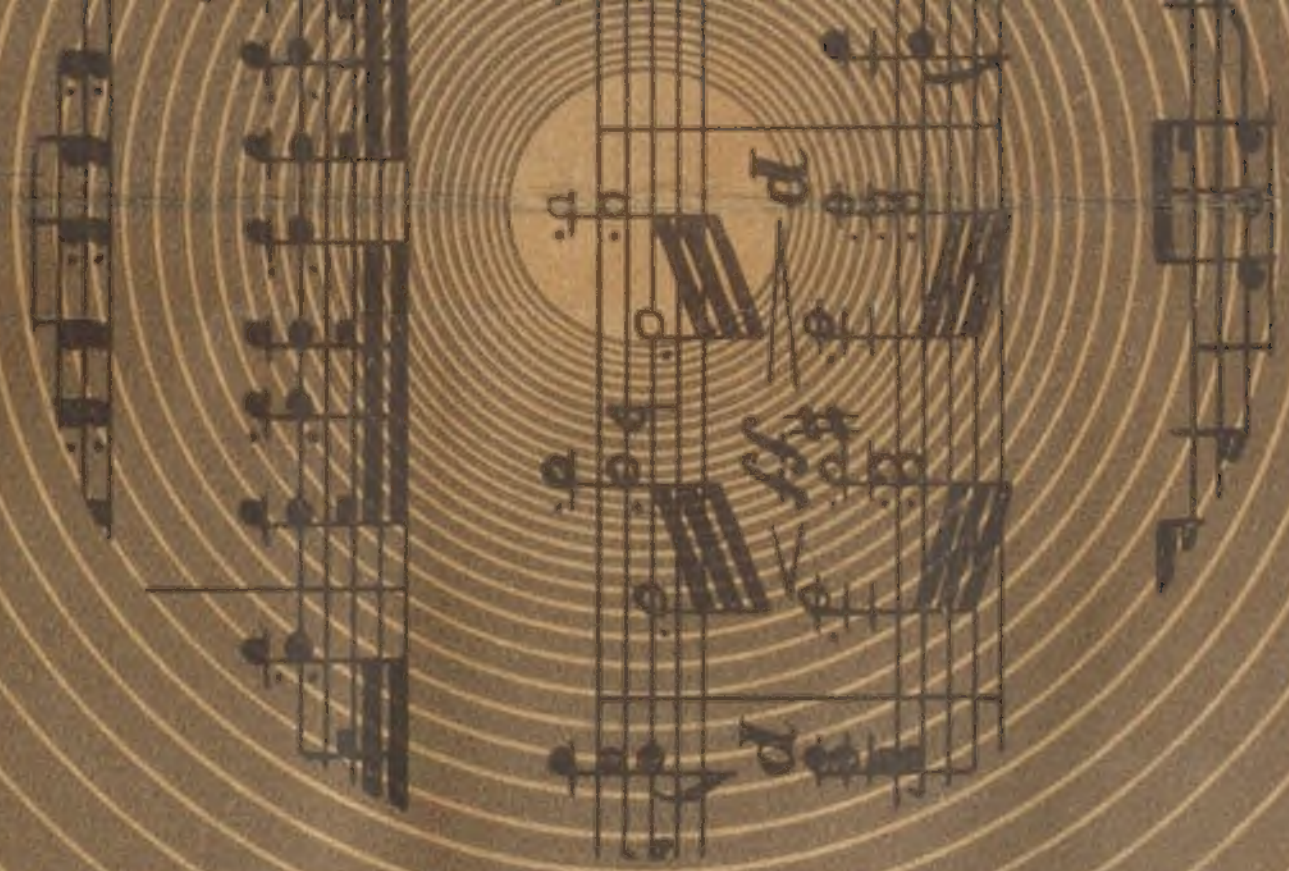
ЧАЙКОВСКИЙ
и
ТЕАТР

48067

ВОЗВРАТИТЕ КНИГУ НЕ ПОЗЖЕ
обозначенного здесь срока

Тип. им. Котлякова. 3 — 5 000 000. 1988 г. ЛГ-087-01-589.
Цена 0 р. 55 к. за 1000 шт.



Ти
Це

5/X 1965.

~~Сначала~~
~~Шанкар~~
~~1942, X~~

шифр: Чай

К СТОЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ВЕЛИКОГО РУССКОГО КОМПОЗИТОРА

БИБЛИО... КА
МУЗУЧИЛ... ЛГН
ИНВ. № 48067

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ

Портрет работы художника Н. Кузнецова.

+
03

ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

ЧАЙКОВСКИЙ И ТЕАТР

СТАТЬИ И МАТЕРИАЛЫ
ПОД РЕДАКЦИЕЙ
А. И. ШАВЕРДЯНА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»
Москва 1940 Ленинград

Переплет, форзац, фортитул
и титул работы
художника А. Сурикова

ОТ РЕДАКТОРА

Сценическая история опер и балетов Чайковского до сих пор еще совсем не исследована, как не исследована еще, впрочем, и вся история русского музыкального театра. Устранение этого существенного пробела в науке о Чайковском окажет немалую услугу музыкальной практике. Советские исполнители, советские театры, работающие над произведениями Чайковского, ищущие наиболее совершенной и полноценной формы воплощения идей и образов гениального классика русской музыки, не могут игнорировать громадный опыт предыдущих поколений деятелей музыкального театра.

Семидесятилетняя сценическая история произведений Чайковского знает и многочисленные ошибки, в той или иной мере искажавшие замысел композитора, знает и немало ценных достижений отдельных талантливых певцов, дирижеров, балетных артистов, режиссеров, создавших традиции, мимо которых не могут и не должны проходить современные исполнители Чайковского.

Публикация подлинных документов и исследований, освещающих сценический путь произведений Чайковского,—задача целесообразная и полная практического значения. Почин в этой области представляет собой настоящий сборник, родившийся по инициативе и под руководством Всероссийского театрального общества. Статьи и документы, входящие в сборник, при всем их разнообразии, посвящены в основном одной большой теме—сценической истории опер и балетов Чайковского.

Вводная статья «Чайковский и русский оперный театр», являясь в основном обзором сценической истории опер Чай-

ковского, содержит также краткие заметки об особенностях музыкальной драматургии гениального композитора. Было бы ошибочно отрывать общие вопросы сценической истории Чайковского от существа его стиля и осуществленной им оперной реформы, выдвинувшей перед театрами новые творческие задачи. Подчиненные основной теме статьи и всего сборника, заметки о драматургии Чайковского, естественно, не претендуют на широту охвата и систематизированность этого сложнейшего вопроса, еще далеко не выясненного и не разработанного в музыкальной науке. Углубленное изучение этого вопроса—интереснейшая задача, стоящая перед советским музыкознанием. Решение ее окажет неоценимую помощь и оперным композиторам, призванным создавать советскую оперную классику, и деятелям советского оперного театра, работающим над произведениями Чайковского. Но, повторяем, вопросы музыкальной драматургии в настоящем сборнике являются подчиненными и затрагиваются лишь в связи со специальными задачами сборника.

Работы И. В. Нестьева и Б. М. Ярустовского, Ю. А. Бахрушина составляют отдел, посвященный сценической истории популярнейшей оперы и всех балетов Чайковского от первых постановок до наших дней. Иллюстрирует и дополняет этот отдел ряд статей исполнителей о своей работе над образами Чайковского. Иные из этих статей проливают свет на прошлое русского театра. Большая же часть статей представляет собой попытку крупнейших мастеров, ныне плодотворно работающих в советском театре, сформулировать и зафиксировать особенности своего сценического творчества, своей работы над музыкой Чайковского.

Известным отступлением от основной темы сборника является исследование В. В. Яковлева «Чайковский и Пушкин». Актуальность и первостепенная важность вопроса о связях Чайковского с великим поэтом, основоположником русского классического искусства, обычная для В. В. Яковлева тщательность, широта и аргументированность его наблюдений, думается, вполне оправдывают включение в сборник этого исследования, осуществленного несколько лет тому назад и специально доработанного автором для настоящего сборника.

Интересный раздел сборника составляют документы. Программы М. Петипа, лишь в кратких выдержках известные по книге Модеста Чайковского,—документ большой ценности. Этими программами руководствовался композитор, создавая

гениальную музыку «Спящей красавицы» и «Щелкунчика». Вместе с тем эти скупые заметки были основой плана первых постановок обоих балетов—постановок, явившихся классическими (это особенно относится к «Спящей красавице») и доныне непревзойденных. Программы М. Петипа подготовлены для издания Ю. А. Бахрушиным.

Записи главного режиссера Мариинского театра Г. П. Кондратьева, впервые упомянутые и цитированные в воспоминаниях В. П. Погожева (см. «Чайковский. Воспоминания и письма», под редакцией Иг. Глебова, Л., 1924)—характернейший документ, фиксирующий глазами современника атмосферу, условия и обстоятельства, в которых протекала история опер Чайковского на протяжении пятнадцатилетнего периода в крупнейшем русском театре. Это—выдержки из пятнадцати книжек каждодневных записей Кондратьева о спектаклях театра, начиная с сезона 1884/85 года по сезон 1898/99 года. К изданию этот документ подготовлен М. С. Рудановской (научным сотрудником Дома-музея П. И. Чайковского в Клину) и Е. А. Грошевой, принимавшей деятельное участие также в подготовке всего настоящего сборника.

Являясь первым собранием документов и статей, посвященных сценической истории опер и балетов Чайковского, настоящая книга, разумеется, далеко не исчерпывает всех материалов, подлежащих публикации и исследованию. Дальнейшая публикация имеющихся документов, дальнейшая научная разработка истории музыки Чайковского в русском театре—важнейшая задача советской музыкальной науки.

гла
че
ск
оп
пр

ча
ар
ск

ту
со
пр
ис
ка
Ю
и
ска
ле
по

А. ШАВЕРДЯН

ЧАЙКОВСКИЙ И РУССКИЙ ОПЕРНЫЙ ТЕАТР

I

ЧАЙКОВСКИЙ—КРИТИК МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

Сценическая история опер П. И. Чайковского—это большая глава в истории музыкального театра за последние семьдесят лет. Творческая эволюция ряда поколений выдающихся русских певцов и дирижеров, важнейшие вехи в развитии русской оперной сцены в той или иной степени связаны с судьбой произведений Чайковского.

Впервые на оперной сцене музыка Чайковского прозвучала в Москве 30 января 1869 года: в этот день в бенефис артистки Меньшиковой была исполнена первая опера Чайковского «Воевода».

Что представляла собой русская оперно-театральная культура ко времени дебюта гениального композитора? Уже были созданы такие громадные художественные ценности, как произведения Глинки и Даргомыжского, а русское оперное исполнительство выдвинуло таких первоклассных мастеров, как О. А. Петров, А. Я. Петрова-Воробьева, Д. М. Леонова, Ю. Ф. Платонова, Е. А. Лавровская, Ф. П. Комиссаржевский и др. Было создано мощное направление—национальная русская школа реалистической музыкальной драмы. Была взрыхлена почва для дальнейшего бурного расцвета русского оперного искусства, который был отмечен в 70-х годах появлением

гениальных творений Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, выдвижением на сцену целой плеяды замечательных русских певцов.

Однако на пути формирования национального оперного искусства стояли многочисленные преграды. О помехах и тормозах в деле развития русской оперы правдиво повествуют фельетоны и заметки П. И. Чайковского, эта хроника московской музыкальной жизни в первой половине семидесятых годов.

В эти годы в Москве русская опера влачила жалкое существование. Труппа итальянских актеров пользовалась привилегиями и преимущественным вниманием театральной администрации. Большой театр с его оркестрами и хорами фактически был отдан в полное распоряжение итальянского антрепренера.

В своей театральной хронике Чайковский не скрывает резко отрицательного отношения к такому положению вещей, при котором русская национальная опера осуждена на нищенское прозябание.

«В качестве русского музыканта,—пишет он,—могу ли я, слушая трели г-жи Патти, хоть на одно мгновение забыть, в каком унижении поставлено в Москве наше родное искусство, не находящее для приюта себе ни места, ни времени? Могу ли я забыть о жалком прозябании нашей русской оперы в то время, когда мы имеем в нашем репертуаре несколько таких опер, которыми всякая другая *уважающая себя* столица гордилась бы, как драгоценнейшим сокровищем?» [1]

Скорбя об участи родного искусства, Чайковский чужд национальной ограниченности; он приветствует все действительно ценное, что может дать итальянская опера; он восхищается искусством Патти, Нильсон, Нодена и других больших певцов. Но увы, в итальянском театре художественные интересы—репертуар, музыкальный ансамбль, качество постановок—принесены в жертву корыстолюбию предприимчивого администратора, «властителя московских карманов».

Рядом с двумя-тремя звездами первостепенного значения в итальянской труппе поют десятки ничтожных посредственностей, лишенных голоса, музыкальности, сценических данных. Портрет одной такой заморской посредственности нарисован Чайковским с неподражаемым остроумием и литературным мастерством:

«Г-жа Стелла Бонер, несмотря на поэтическое значение тех слов, которыми она себя именует, родилась, должно быть, не под особенно счастливой звездой. Или я сильно ошибаюсь, или «звезде счастья» весьма скоро придется закатиться на горизонте Москвы. Если при своем первом дебюте г-жа Бонер не потерпела позорного фиаско, то я объясняю это тем обстоятельством, что публика недоумевала: уж не есть ли дикое завывание этой певицы и ее шальные прыжки по сцене— в высшей степени реальное воспроизведение цыганского типа Азучены, в роли которой г-жа Бонер появилась. Она то зычным голосом взвизгнет какую-нибудь высокую ноту, похожую на крик огромной совы, то прохрипит низкий, чуть не басовый звук, от которого мороз по коже подирает, и все это в разлад с аккомпанементом оркестра, фальшиво до крайности, дико, странно, нелепо, ну, точь в точь как опьяневшая от винных возлияний цыганская матрона в зале Эльдорадо, когда весь хор в угоду подкутивших московских купчиков лихо отхватывает:

Эх, Настасья, эх, Настасья,
Отворяй-ка ворота! [1]

Костюмы, декорации—вся обстановка, в которой идут итальянские оперы, не выдерживает критики с точки зрения столичной, хорошо оборудованной сцены. «Алмазы вроде г-жи Нильсон, Патти, Нодена» являются у нас «в грязной, отрепанной оправе».

Даже там, где в виде исключения Чайковский может признать постановку «довольно изрядной» (в «Гамлете» А. Тома), оказывается необходимой оговорка: «Постановка довольно изрядна, хотя кавалеры и дамы являлись на придворных выходах в тех же допотопных отрепьях, которыми они компрометируют блеск своего двора каждый раз, как только в опере являются короли, герцоги и их свиты» [2].

Но с особым негодованием и возмущением пишет Чайковский о неслаженности музыкального ансамбля, о слабости оркестра и хора: «На какой другой лирической сцене публика бы терпела такие прелести, как наши безголосые хоры, наш жиденький оркестр! Но главное—эта невообразимая сумятица в ансамблях, эта грубая небрежность и невежественность в общем ходе исполнения! Нужно побывать в Москве, чтобы получить о всем этом хотя приблизительное понятие» [3].

На основе всех подобных наблюдений Чайковский решительно отрицает художественно-воспитательную, общественно-полезную роль «антимузыкальнейшей и подчас неправдоподобно-позорной мусикийской комедии, которая именуется у нас итальянской оперой» [1].

Нещадно и решительно клеймя «варварское отсутствие художественного ансамбля в исполнении», «слабость и утомленность жалкого хора», «оскорбительную невнимательность, с которой оперы разучиваются», Чайковский так оценивает предприятие, оттеснившее на задворки национальную русскую оперу: «Я считаю итальянскую оперу со всеми ее атрибутами делом, не имеющим ничего общего с высшими целями искусства, делом в высшей степени антимузыкальным. В итальянской опере не певцы существуют для исполнения художественных музыкальных произведений, но музыка исправляет чисто служебные обязанности и как бы для того только сочинена, чтоб было что петь тому или другому артисту. При таком обратном отношении цели к средствам можно ли прилагать к выбору и исполнению опер серьезную критическую оценку?» [2]

Чайковский знакомит нас с лицом той великосветской публики, которую в основном и обслуживала итальянская антреприза: «Что может быть отраднее для праздного дилетанта, как роскошная зала Большого театра, унизанная изящными дамами, испещренная господами в белых галстуках, упитанная великосветским ароматом, да в придачу ко всему этому оглашаемая звуками Патти! [3].

Если таков был уровень итальянской оперы, пользовавшейся особыми симпатиями театрального начальства, то что же представляли собою спектакли русской оперы? Достаточно, пожалуй, процитировать лишь одну заметку Чайковского, посвященную представлению «Руслана и Людмилы»:

«Представление «Руслана и Людмилы», состоявшееся в воскресенье, в бенефис г-жи Александровой, несмотря на повышенные цены, привлекло огромную массу публики. Театр был не только полон, но переполнен; в каждой ложе теснилось число зрителей, далеко превышающее количество полагающихся на нее стульев. Нельзя было не радоваться при виде этой громадной толпы, привлеченной единственно священным именем великого русского художника, музыка которого так редко исполняется в Москве, обреченной довольствоваться приторно-пошлыми изделиями итальянской оперы,

которые преподносит ей услужливый антрепренер, заправляющий нашей музыкальной сценой. Еще утешительнее был тот тонкий такт, с которым держала себя эта публика, ввиду позорного обезображения, которому, как и следовало ожидать, подверглась несчастная опера Глинки. Было очевидно, что люди, пришедшие послушать «Руслана», были заранее уверены, что исполнение его будет лишь печальной пародией».

Далее, выделяя безукоризненно верное, чистое, изящное и музыкальное пение бенефициантки (Александровой), отмечая заслуженный успех Кадминой и Додонова (Ратмир и Фин), Чайковский отказывается писать об остальных солистах, о хоре и оркестре, а также о постановке:

«За что, в самом деле, предавать посмеянию этих несчастных, ни в чем неповинных артистов и артисток, хористов и хористок, балетмейстеров и балерин, режиссеров и дирижеров и прочих лиц театрального ведомства, так или иначе проявляющих свою деятельность в исполнении опер на нашем театре? Каждая и каждый из них работает по мере сил и способностей; все они воодушевлены лучшими намерениями и совершенно готовы содействовать общему успеху и общему удовольствию. Виноваты ли они в том, что в нашем театре царит безраздельно принцип самой беззастенчивой эксплоатации публики и театральных сил,—принцип, не имеющий решительно ничего общего с художественными целями, для достижения которых, собственно говоря, и существуют в цивилизованном мире театры с их сложной администрацией. Если на кого следует нападать, если кого нужно преследовать печатным порицанием, то это тех, которые находят удобным для себя поддерживать печальный status quo нашего театра»[1].

Основные мотивы этой заметки—горячая любовь к русской музыке, искреннее сочувствие русским артистам, обреченным на жалкие условия работы, и, наконец, решительное осуждение театральной администрации, тех начальников «театрального ведомства», которые мешают развитию оперного искусства. Эти мотивы и составляют существо статей Чайковского о русской опере.

Не закрывая глаз на многочисленные недостатки, которых в русской опере не меньше, а, пожалуй, больше, чем в спектаклях итальянцев, Чайковский пользуется всяким поводом, чтобы поддержать честных тружеников русского искусства, выделить наиболее талантливых среди них. Его отзывы о

певцах полны строгой требовательности и вместе с тем поощрения, желания предостеречь от ошибок, помочь в творческом росте. Замечательны в этом отношении отзывы Чайковского о певицах Эйбоженко, Кадминой и других молодых талантах: в статьях композитора они могли найти решительную поддержку своих первых шагов в искусстве.

Осуждая все многочисленные недостатки и неурядицы в спектаклях русской оперы, особенно же отсутствие ансамбля и полной слаженности музыкальной и зрелищной части, Чайковский не забывает выводить перед читателем истинных виновников неблагополучия национального театра—тех чиновников, в руках которых оказались судьбы музыкального искусства. В этом отношении статьи и фельетоны Чайковского представляют громадную публицистическую ценность.

Подытоживая свою музыкально-критическую деятельность за ряд лет, Чайковский пишет:

«В моих рецензиях я изливал свое негодование, видя то позорное уничижение, в которое поставлена в Москве, в так называемом сердце России, русская опера; я бичевал театральную администрацию за ее потворство и угодливость в отношении к синьору Мерелли, в то время как русские артисты тщетно домогаются быть принятыми на казенную службу, или же, быв ею приняты и пользуясь даже расположением публики, получают ничтожное вознаграждение, или, ради экономии, вовсе выключаются из труппы. Ту же театральную администрацию я энергически порицал за плохую, не подобающую столичной сцене оперную обстановку, за недостаточность оркестра и хриплую безголосность хора» [1].

Неоднократно Чайковский выступал против прямого произвола театральных чиновников, в защиту прав актеров (см. его заметки о певице Ивановой [2], о певце Демидове [3]).

Критика бескультурья, антихудожественного, бюрократического произвола, всего того, что заклеймил Чайковский в своих статьях, как важнейшие тормозы в развитии русского оперного искусства, представляла в 70-е годы громадную злободневность и общественную значительность. Сам Чайковский был склонен ограничивать диапазон действия своей критики лишь московскими условиями. Рисуя безрадостные оперные будни в Москве, Чайковский в своих фельетонах неоднократно воздавал хвалу Киевской частной опере и особенно часто ссылался на «превосходную организацию» Петербургской оперы. Правда, иногда он оговаривал, что эта

столичная опера «в последнее время много утеряла своего прежнего блеска».

Несомненно, уровень Петербургской оперы в отношении организации и слаженности дела, состава певцов и качества оркестра был в 70-х годах выше московского. Но мы не ошибемся, если скажем, что критика Чайковского затрагивала принципиальные пороки всего тогдашнего оперно-театрального искусства в России и была актуальна не только для Москвы.

В самом деле, о каком «прежнем блеске» Петербургской оперы говорит Чайковский? Был ли этот блеск двумя десятками лет раньше, т. е. в середине 50-х годов? Нет, то был период мертвого затишья в русской опере. Гениальный «Руслан» был изгнан из репертуара. Первая опера Глинки была вытеснена итальянской оперой «с Большого театра на Александринский. Опера эта давалась с полным пренебрежением во всех отношениях» [1].

Правда, в эти годы была поставлена «Русалка» Даргомыжского, но, по авторитетному свидетельству автора, то была «гнусная постановка», вредившая «эффекту музыки» [2].

Состояние петербургской оперы и в середине 60-х годов было далеко от подлинного блеска, разумея под этим наиболее благоприятные условия для развития национального оперного искусства. Возобновленные в эти годы после долгого забвения «Руслан и Людмила» (1864) и «Русалка» (1865) были поставлены с предельной небрежностью, несмотря на наличие таких выдающихся исполнителей, как Петров (Фарлаф, Мельник), Кондратьев (Руслан), Платонова (Наташа), Комиссаржевский (Князь). Кюи с полным основанием писал о возобновлении «Руслана и Людмилы»: «Хоть «Руслан» и идет на сцене, но, по-моему, он еще не поставлен» [3]. Этот же критик отмечал, что в спектакле «Русалки» «и декорации и костюмы старые, особенно хоровод уж в очень потасканном платье» [4].

Но Петербургская опера обладала в этот период большим числом выдающихся певцов-артистов: Петров, Платонова, Лавровская, Леонова, Мельников, Комиссаржевский. Это были большие таланты, обладавшие превосходными голосами, музыкальностью, артистическим чутьем, сумевшие в работе над гениальной музыкой Глинки и Даргомыжского создать могучие, сильные музыкальные образы и заложить основу русского реалистического исполнительского стиля. Многие из них ра-

ботали под непосредственным руководством Глинки и Даргомыжского—великих знатоков искусства пения, воспитывавших в певцах стремление к благородной правдивости, естественности и глубине.

Однако наметившийся перелом в репертуаре, успехи русских певцов встречали сопротивление во всей тогдашней системе организации оперно-театрального дела. Оперные театры в Петербурге и Москве—театры императорские, т. е. придворные—непосредственно руководились министерством двора. «Система управления с самого начала получила чисто бюрократический характер, и для заведывания художественными делами императорских сцен назначались случайные чиновники, избрание которых делалось не на основании их художественной образованности, а главным образом на общеслужебных соображениях, и все управление имело совершенно канцелярский характер, стремившийся только к правильности в движении бумаг, а не к развитию художественного дела» [1].

Хозяевами театров были высшие придворные круги, а в конечном счете царь и члены царской семьи. Их вкусами руководствовались назначавшиеся свыше директора театров. Вот почему и Гедеонов, бесславно известный своими гонениями на Глинку, а позднее на Даргомыжского, и Сабуров, и граф Борх, и барон Кистер—сановные чиновники, не имевшие никакого отношения к музыке и вообще к искусству,—не питали ни малейшей симпатии к русской национальной опере, отдавая предпочтение, в соответствии со вкусами своих господ, балету и итальянской опере.

Если вопреки преступному пренебрежению руководящих лиц русская опера все же начала проявлять с 60-х годов признаки жизни, то совершалось это отнюдь не благодаря дирекции казенных театров, а вопреки ее усилиям. Кашкин правильно связывал подъем русского музыкального театра с тем широким общественным подъемом, который начался в России в 60-х годах:

«Пробуждение общественного сознания... коснулось всех сторон русской жизни, в том числе и музыкальной. После долгого перерыва опять раздались голоса, говорившие о необходимости развития в России национального искусства, и в музыке стали указывать на Глинку и его создания, как на тот путеводный свет, которым нужно было руководиться. Вслед за этим началось то движение, которое не более

как в одно десятилетие доставило русской музыке такой расцвет, какого нельзя было и ожидать»[1].

Театральная бюрократия была вынуждена под давлением передовых общественных слоев пойти на ряд уступок, главнейшая из которых состояла в расширении русского репертуара. Это движение началось естественно с Петербурга и до Москвы докатилось с запозданием.

Чайковский вскоре же убедился на примере собственного творчества, что уступки дирекции носили внешний характер и что дух казенщины, сопротивления всему новому и творческому остался во всей системе императорских театров.

Тем не менее 60—70-е годы отмечены энергичным натиском против рутины в музыкальном искусстве и в частности в театре. В музыкальных вкусах широкой публики, в массах интеллигенции происходит решительный поворот в сторону национальной музыки. В этом движении исключительно большую роль играла музыкальная критика, устами Серова, Кюи, Стасова, Лароша провозгласившая войну безыдейности и антихудожественности в музыкальном театре и поведшая борьбу за наследие Глинки, как зачинателя национальной классической оперы.

В могучей фаланге музыкальных критиков, оказавших неизмеримую услугу русскому искусству, Чайковский—равный среди равных. По своей принципиальности и ясности убеждений, по благородной общественной направленности, по изяществу и блеску литературного стиля Чайковский не уступает никому из своих замечательных современников—музыкальных публицистов. Музыкально-критическое наследие Чайковского недостаточно оценено в своем историческом значении, и это находится в связи с имевшейся тенденцией игнорирования общественно-идейных и философско-эстетических основ всей творческой деятельности великого композитора.

Обзор музыкально-критических фельетонов Чайковского, которым мы начали настоящие этюды, не только ввел нас в ту реальную атмосферу, в которой выступил Чайковский—оперный композитор, но и напомнил о том, что часто забывается,—о связи Чайковского с передовым музыкально-общественным течением своего времени, об его активной борьбе рядом с «кучкистами» под знаменем Глинки за расцвет русской национальной музыки.

Критическая деятельность Чайковского явилась прогрессивным фактором в музыкальной жизни Москвы 70-х годов.

БИБЛ... КА
МУЗУЧИ... ОЛГИ
ИНВ. № 48069

Фельетоны и статьи Чайковского доныне являются не только материалом биографическим, не только исторической хроникой минувших времен, но и живым примером целеустремленной высококвалифицированной публицистики, активно влиявшей на художественную практику. Высказывания Чайковского имели точный адрес—они были обращены к широкой интеллигентской публике, а не к кучке специалистов-музыкантов, имели всегда точное задание—воспитывать в массе высокие эстетические вкусы, разъяснять великую культурную ценность классической музыки и в частности музыки русских классиков. Последовательно и неуклонно Чайковский боролся за успешный рост русской оперной культуры, разоблачая антихудожественную практику и рутину, царящую в музыкальном театре. Чайковский-критик преследовал подлинно прогрессивную и общественно-полезную задачу—преодолеть все тормозы, стоящие на пути роста национального оперного искусства, обратить к этому искусству сочувственные взоры широкой публики.

Не подлежит сомнению, что последовавшие к концу 70-х годов неудачи итальянских антрепренеров-предпринимателей в немалой степени явились следствием публицистической деятельности Чайковского и его единомышленников. Точно так же несомненно, что ближайшие успехи русского оперного театра в большой мере были связаны с плодотворной критической деятельностью Чайковского.

II

ЗАМЕТКИ ОБ ОПЕРНОМ СТИЛЕ ЧАЙКОВСКОГО

В оперной литературе XIX века немного произведений, которые могут соревноваться с операми Чайковского по степени популярности. Музыкально-драматические образы Чайковского сроднились с сознанием масс, вошли в быт—это искусство народное в самом широком значении этого слова.

И вместе с тем трудно найти в оперном наследии явление столь же сложное, противоречивое, не умещающееся в готовые схемы и не поддающееся общим определениям и характеристикам. Взять хотя бы такой признак, как выбор сюжетов: здесь русский быт («Воевода») и сентиментальная фантастика («Ундина»), историческая мелодрама («Опричник») и комико-

бытовая, лирико-фантастическая сказка («Кузнец Вакула»), небывалое на оперной сцене соединение жизненной простоты с вдохновенным поэтическим лиризмом («Евгений Онегин») и пышная историческая легенда—типичный сюжет «большой оперы» («Орлеанская дева»), «кровожадная» драма с неисчислимыми бедами («Мазепа») и обращение к русской старине, к быту («Чародейка»), психологическая трагедия, где в правдивых, взятых из реальной жизни ситуациях показаны самые возвышенные и драматически напряженные человеческие страсти («Пиковая дама»), и, наконец, просветленная сказка («Иоланта»). Есть ли в этих метаниях между столь различными темами и сюжетами внутренняя логика, какой-то стержневой путь, не видный лишь для поверхностного наблюдателя?

Взглянем теперь на пестроту в костюмах и декорациях: Украина, старая Москва, Петербург времен Екатерины, Петербург и русская деревня XIX века—почти современные Чайковскому,—историческая Франция, сказочное средневековье. Возможна ли при таком диапазоне внутренняя правдивость, объективная характеристика всех изображаемых героев и всех показываемых стран? И где в этих разнообразных темах, сюжетах, образах людей разных национальностей и эпох искать единую основу, искать самого Чайковского?

Еще более сложной и не поддающейся облегченному толкованию «загадкой» в операх Чайковского является глубоко своеобразное сочетание характера интимной задушевности и естественной простоты с широкими масштабами идейных выводов, могучим размахом большого трагического искусства.

Пытаясь разрешить эту «загадку» оперного Чайковского, Ларош как-то разделил сюжеты его опер на «смирные» («Евгений Онегин», «Иоланта», «Воевода») и «хищные», «кровожадные»[1]. При этом Ларош утверждал, что хоть Чайковский «имел слабость к сценам ужаса и трагизма», но именно «смирные» сюжеты были наиболее по душе музе Чайковского, именно с ними связаны наибольшие удачи композитора[2]. Эта гипотеза Лароша спорна вдвойне. Подчеркивая особое значение «смирных» сюжетов у Чайковского, она прежде всего отражает общую тенденцию Лароша преуменьшить силу трагического дарования, драматическую мощь Чайковского, и это перекликается с основным тезисом Лароша: «Я Чайковского, как оперного композитора, ставлю гораздо ниже того же Чайковского, как композитора камерного и особенно симфонического»[3].

Ларош пытается для себя решить, больше в оперном творчестве Чайковского элементов «жестокого» искусства (типа «большой оперы») или элементов искусства «скромного» (типа «мещанской драмы»). Между тем творчество Чайковского представляет собой *новый жанр,* в котором органически сочетаются два противоположных и с точки зрения традиционных жанров оперного искусства взаимно исключающих начала. Первое начало — тяготение к «скромному», глубоко человечному и простому герою; этим обусловлена исключительная искренность, непосредственность и простота музыкальной речи. Начало второе—глубочайшая обобщенность, философская насыщенность содержания; отсюда важнейшие черты стиля—драматизм, патетика, романтическая приподнятость.

К героям Чайковского, независимо от ситуаций, в которых они выступают,—«скромных или жестоких»—могут быть отнесены слова композитора: «существа, подобные мне, испытывают ощущения, мною также испытанные и понимаемые».

Тема человеческой личности, «подобной мне», проходящая через все произведения Чайковского и придающая его творчеству в значительной мере автобиографический, во всяком случае интимно-субъективный характер, и является ведущей линией, стержневым путем, который определяет искания Чайковского. Именно в связи с этим находится глубокое сочувствие Чайковского своим героям, проникновение в мир их переживаний и чувств. Чем сильнее было это сочувствие и сострадание, тем ярче, правдивее и полнее воплощал он образ своего положительного героя, тем более удачны и полноценны были художественные результаты его творчества.

Эта психологически-портретная тенденция Чайковского (находящаяся в прямой связи с психологическим реализмом—важнейшей линией большой русской литературы от Пушкина до крупнейшего из современников Чайковского—Толстого), стремление нарисовать в полный рост положительный образ своего героя и наиболее ярко выявить его красоту и богатства является несомненным лейтмотивом драматического (да и только ли драматического?) творчества Чайковского. Этот лейтмотив с могучей реалистической силой воплощен в галлерее мужских образов Чайковского. Но, пожалуй, еще богаче и полнее этот же лейтмотив с истинным вдохновением воплощен в женских образах: Татьяна, Мария, Настасья, Лиза (все теплые и простые национальные име-

на!)—живые и цельные натуры, глубоко человечные и простые. В них запечатлен идеал композитора, его стремление к светлой и прекрасной человеческой личности, нравственно сильной и чистой. В женских образах с наибольшей силой выразилось умение Чайковского сочетать меткость и правдивость психологического портрета с громадной его музыкальной обобщенностью, идейной насыщенностью. В каждом из индивидуально своеобразных, полных интимной прелести образов есть какие-то общие черты большого национального типа—русской девушки, русской женщины XIX века. Их место рядом с богатейшими и поэтичными образами русской литературы (Лиза Калитина, Катерина, Анна Каренина). Как и у корифеев русского реализма в литературе, у Чайковского психологический портрет становится портретом социальным. Искусство интимно-субъективное («скромное») становится искусством трагическим, искусством больших философских обобщений.

Мы подошли ко второй черте, неизменно свойственной оперным творениям Чайковского,—к напряженному драматизму, к трагическому акценту, с той или иной силой звучащему во всех операх Чайковского (даже в комико-бытовой опере «Кузнец Вакула»). Эволюция оперного творчества Чайковского представляется как неуклонное стремление возможно полнее и богаче воплотить черты своего героя, запечатлеть его идеал, его борьбу за счастье и светлую радость, наиболее полноценно выявить все его душевные богатства и силу. Поиски совершенного решения этой благородной задачи заполнили всю богатую и напряженную творческую жизнь Чайковского. Он переходил от сюжета к сюжету, показывая своего героя в разнообразных ситуациях, в столкновениях и борьбе с окружающей жизнью, в конфликте положений, то обыденных, то драматически напряженных, редко благоприятных для героя и почти всегда фатально обрекающих его на гибель.

Художник, для которого правдивость и искренность были высшим творческим требованием, Чайковский, рисуя портрет национального героя—своего современника, не мог обойти его глубочайшую социальную трагедию. Касаясь в своем творчестве высших проблем человеческого бытия, рисуя стремление человека к полноте жизненных ощущений, Чайковский неизменно обращался к образам страдания, трагической борьбы, крушения счастья, гибели и смерти.

В операх Чайковского после «Евгения Онегина» все более

отчетливо усиливается трагический акцент (лишь «Иоланта» с ее светлым завершением является единственным исключением). Но вместе с тем, чем напряженнее становится единоборство героя с роком, судьбой, чем мрачнее и безнадежнее драматические конфликты, в которые оказывается вовлечен герой, чем недосягаемее мечта о счастье и свете, тем полнее и многограннее выявляются красоты и богатства человеческой личности, тем глубже воплощение больших гуманистических задач и идей композитора. Даже там, где композитор с потрясающим реализмом рисует страшный образ смерти, гнетущие картины умирания, его музыка никогда не зовет к смирению, к отказу от борьбы, признанию тщетности усилий и порывов человеческого духа. Страстный протест, напряженная и могучая борьба за счастье, ненасытная жажда жизни и любви, вера в силу и совершенство человеческого идеала—вот прекрасная черта искусства Чайковского. Вершина этого искусства—трагическая «Пиковая дама». Ее сюжетное развитие заканчивается апофеозом смерти. Но по совершенству обрисовки живых и правдивых человеческих образов, по вдохновенной поэтической передаче «всего могущества, всей неиссякаемой силы любви» эта опера является классическим шедевром, произведением громадной идейно-философской силы.

Путь оперного творчества Чайковского—это напряженная и целеустремленная борьба за становление и наиболее совершенную кристаллизацию излюбленных композитором тем, идей и образов, несших сокровеннейшую, глубочайшую правду о человеке, его жизни и борьбе. Вместе с тем этот путь наполнен столь же целеустремленной и напряженной борьбой за овладение всем богатством оперных выразительных средств и творческое подчинение всего опыта вековых традиций задачам нового жанра музыкально-драматического синтетического искусства.

* * *

Уже в последние годы своей жизни Чайковский писал С. И. Танееву: «... выбравши сюжет и принявшись за сочинение оперы, я давал полную волю своему чувству, не прибегая ни к рецепту Вагнера, ни к стремлению быть оригинальным. При этом я нисколько не препятствовал веяниям духа времени влиять на меня. Я сознаю, что, не будь Вагнера, я бы писал иначе; допускаю, что даже и кучкизм сказывается в моих оперных писаниях; вероятно, и итальянская

музыка, которую я страстно любил в детстве, и Глинка, которого я обожал в юности, сильно действовали на меня, не говоря уже про Моцарта. Но я никогда не призывал ни того, ни другого из этих кумиров, а предоставлял им распоряжаться моим музыкальным нутром, как им угодно. Быть может, вследствие такого отношения к делу, в моих операх нет прямого указания на принадлежность к той или другой школе, может быть, нередко та или другая сила превозмогала другие и я впадал в подражания,—но, как бы то ни было, все это делалось само собой, и если я в чем уверен, так это в том, что в своих писаниях являюсь таким, каким меня создал бог и каким меня сделало воспитание, обстоятельства, свойства того века и той страны, в коей я живу и действую. Я не изменил себе ни разу»[1].

Это ценнейшее признание композитора представляет огромный интерес. В нем с исчерпывающей полнотой и ясностью определены многочисленные и живые связи Чайковского с музыкальной культурой его времени и прошедших эпох. Основные нити, тянущиеся от музыки Чайковского к мировой музыкальной культуре, к многовековым традициям, впитанным и усвоенным Чайковским, верно намечены в письме композитора. Здесь лишь рядом с названным им Моцартом нельзя забыть и Бетховена, с которым Чайковского сближает философская насыщенность и драматическая мощь произведений, динамика развития художественных идей, логика и четкость музыкальных форм; из романтиков не только Вагнер, но и Шуман и Лист воздействовали на стиль Чайковского, на строй его интонаций, на гармонические приемы, на изощренное богатство ритмического рисунка, на приемы воплощения средствами музыки программно-литературных и драматических заданий; среди оперных предтечей Чайковского, вместе с упомянутыми итальянцами, должны встать и Мейербер, и авторы французской лирической оперы, и гениальный Бизе, «открытый» Чайковским и в немалой мере повлиявший на обогащение его оперного стиля.

В том же письме имеются строки, также представляющие исключительное значение: «Вопрос о том, как следует писать оперы, я всегда разрешал, разрешаю и буду разрешать чрезвычайно просто. Их следует писать (впрочем, точно так же, как и все остальное) так, как бог на душу положит. Я всегда стремился как можно правдивее, искреннее выразить музыкой то, что имелось в тексте. Правдивость же и

искренность не суть результат умствований, а непосредственный продукт внутреннего чувства. Дабы чувство это было живое, теплое, я всегда старался выбирать сюжеты, в коих действуют настоящие, живые люди, чувствующие так же, как я»[1].

И здесь композитор с предельной ясностью раскрывает важнейшие стороны своего оперного творчества—искренность, правдивость, стремление к изображению «настоящих, живых людей», органическое отрицание рассудочного теоретизирования и предвзятых рецептов и схем. Однако было бы глубочайшей ошибкой, расширительно толкуя формулу «как бог на душу положит», игнорировать в творчестве Чайковского момент рационального отбора, упорного и беспримерного труда над переработкой всех вековых традиций и музыкальных богатств в новый, глубоко своеобразный, ему одному свойственный музыкальный стиль. Исключая Глинки, никто из русских композиторов не сумел так разносторонне и глубоко впитать в себя самые разнообразные влияния и многочисленные традиции, как Чайковский. Но влияния и традиции эти получили в его музыке глубочайшее творческое претворение, они были переосмыслены и поставлены на службу новым психологическим, идейным и драматическим задачам.

Усвоив и подчинив себе музыкально-выразительные средства, накопленные поколениями великих мастеров, Чайковский разработал новый, необычайно богатый музыкально-драматический стиль. Анализ музыкальной драматургии Чайковского не входит в задачи настоящей статьи. Но для того, чтобы правильно оценить работу театров над произведениями Чайковского и разобраться в сценической истории его опер, необходимо хотя бы кратко охарактеризовать некоторые особенности того совершенного музыкально-драматургического аппарата, того многообразия и органического единства выразительных средств, которые отмечают оперный стиль Чайковского.

Мы ограничимся здесь отдельными заметками, затрагивающими лишь некоторые стороны стиля.

Необычайно широка разветвленность форм оперной музыки, используемых Чайковским. Многообразие этих форм поистине неисчерпаемо и включает в себя буквально весь опыт оперной литературы—от несложных куплетных форм до громадных драматических симфонических сцен вагнеровской музыкаль-

ной драмы. Органически используя и сопоставляя такие разнообразные формы, Чайковский сочетает в своих операх бытовую конкретность, рельефность и подлинную простоту с широтой и монументальностью симфонического обобщения. Как разнообразно и широко пользуется композитор формами сольно-вокальной оперной музыки! От жанровых песен в куплетной форме (песенка Томского, куплеты Трике), от небольших ариозо романсного склада (Ольга, Онегин в третьей картине) к громадным монологам, подлинным вокально-симфоническим поэмам, необычайно смелым и новым по своей структуре, представляющим собой совершенный психологический портрет героя, обрисовывающим самые сокровенные мысли и переживания, самые яркие черты характера (письмо Татьяны, ария Лизы). То же многообразие и в формах вокальных дуэтов. Здесь и жанровые дуэты-романсы, и характерные дуэты-каноны (остановка на одном эмоциональном состоянии—развитие глинкинской традиции), и грандиозные сцены-диалоги, основанные на чередовании речитативов и ариозных эпизодов; показывающие столкновение двух героев, напряженную борьбу (заключительная сцена «Евгения Онегина», сцена Лизы и Германа во второй картине «Пиковой дамы»).

Так же широко, без предвзятых рецептов, но всегда в глубоком соответствии с развитием драматического действия, Чайковский пользуется сложной формой ансамбля: отдав дань широко развитым ансамблям в «Опричнике», «Орлеанской деве», «Чародейке», отчасти «Черевичках», Чайковский не чуждается этой формы и в «Евгении Онегине». Моцартовско-глинкинским типом ансамбля является финальная сцена четвертой картины «Евгения Онегина»—сплетение различных характеристичных линий. Глубоко своеобразен первый квартет женских голосов в этой же опере. Но в нем не четыре характера, как было бы у Моцарта и Глинки, а сплетение двух музыкальных образов—молодости (дуэт Татьяны и Ольги) и старости (Ларина и Филипьевна)—новая форма «двойного дуэта».

В «Пиковой даме» мы не встречаем традиционной формы ансамбля. Для этой оперы типичны ансамбли-остановки, где драматическое действие задерживается и внимание фиксируется на одном эмоциональном состоянии, охватившем всех участников действия. Таковы квинтет первой картины и септет с хором седьмой картины; строение их однотипно—оба

основаны на органном пункте доминанты и служат как бы подготовкой к дальнейшему стремительному развитию действия

Рассмотрение всего многообразия форм вокальной музыки в операх Чайковского—увлекательная тема для специального исследования. Но даже простой перечень этих форм дает понятие о богатстве и драматической осмысленности выразительных приемов Чайковского.

Особый интерес представляет рассмотрение мелодического стиля Чайковского—его интонационного состава, многообразного использования выразительных красок человеческого голоса, особенностей наиболее характерного для Чайковского арпозного пения.

В мелодическом стиле Чайковского творчески переработан громадный культурный опыт самых различных музыкальных явлений, школ и течений. Метко охарактеризовал особенности этого стиля Ларош: «Напевы Ленского, Онегина и Татьяны на первый взгляд изобилуют оборотами, известными нам из Верди, Шумана, Гуно, Даргомыжского и других... Эта повидимому пестрая смесь не порождает никакой бесстильности, она, напротив, составляет особую и плотную амальгаму, какую мог придумать только зрелый мастер, только самобытный творец»[1]. Здесь верно отмечена связь самобытного интонационного строя вокальной музыки Чайковского с опытом западноевропейской—итальянской, немецкой, французской—и русской музыки. Однако определение Лароша требует существенного дополнения. В «амальгаму» вокального стиля Чайковского входят также, как важнейшая часть, характерные интонации бытующих народных жанров, в частности крестьянской песни, лирического городского романса.

Пользуясь ценнейшими традициями и опытом всех этих разнообразных вокальных стилей, Чайковский достигает в своем мелодическом искусстве подлинной популярности и простоты. Его напевы захватывают слушателей своей естественностью и конкретностью, своей эмоциональной выразительностью и силой.

Важнейшая черта интонационного языка Чайковского, которую мы определили бы «многосоставностью», дает возможность композитору в совершенстве передавать все богатство душевного мира своих героев, дает возможность с неподражаемой гибкостью и естественностью переходить от мелких бытовых штрихов, подчас обыденно-конкретных, до высоких

идейных обобщений. Это можно иллюстрировать примерами из любой оперы Чайковского. Присмотримся к партии Татьяны, к той интонационной атмосфере, в которой формируется этот прекраснейший женский образ Чайковского. Музыкальные средства, которыми обрисован «Татьяны милый идеал», при всем их многообразии и широчайшей разветвленности представляют собой сгусток жанровых интонаций (лирического романса, русской народной песни, бытовых танцев), обогащенных и развитых на основании опыта русской и западноевропейской классической музыки. Огромная эмоциональность, романтическая возвышенность и действенность сочетаются в образе Татьяны с предельной конкретностью, бытовой и исторической правдивостью.

Во всей первой картине Татьяна непосредственно обрисовывается развитием одной музыкальной мысли—одного лейтмотива, гармонично сливающегося с обликом мечтательной, поэтичной девушки, влюбленной в природу, верящей преданиям простонародной старины».

Романтически-свободная, взволнованно-эмоциональная и динамично устремленная тема Татьяны, выявляющая всю цельность, красоту и богатство образа героини, исключительно естественно сочетается с многообразием меняющейся музыки первой картины—жанрово-бытовой, ярко характеристичной. По существу эта тема является ценнейшим сгустком, художественным обобщением жанрово-бытовых интонаций.

Вот сестры Ларины поют сентиментальный дуэт в духе музыки композиторов-дилетантов. В кульминации дуэта в партии Татьяны появляются ниспадающие волнами хроматически-зыбкие интонации лейтмотива, и сразу же «легкая пародия на сентиментальный тон наших 30-х годов незаметно переходит в серьезную и живую передачу, и пафос Алябьева становится пафосом самого Чайковского, хотя и более, нежели обыкновенно, сдержанного и как бы тронутого классицизмом» [1].

В дальнейшем лейтмотив Татьяны показан в самых различных сопоставлениях: после крестьянского танца и хора; в чередовании с темой няни и с прозаическими фразами Лариной-старухи; на фоне музыки (Allegro agitato—органный пункт), рисующей суматоху, вызванную внезапным появлением гостей,—четырехкратное повторение темы Татьяны придает этой гротескно-бытовой сцене серьезные и лирически проникновенные черты.

В музыке первой картины меткие бытовые зарисовки жизни дворянской усадьбы, совершенные по своей конкретной точности, служат фоном, оттеняющим богатство и красоту образа Татьяны. Создавая возвышенно-прекрасный женский тип, композитор тонко показывает его многочисленные связи со средой, с бытовым окружением, простым и обыденным. Этот принцип правдивого и естественного показа своей героини в реальном, бытовом окружении—пушкинский принцип!—проведен на протяжении всей оперы. Особенно выделяется музыка сцены, открывающей вторую картину.

Композиция всей второй картины оперы, как известно, точно воспроизводит соответствующее место пушкинского романа (глава III, строфы XVI—XXXV).

Центром второй картины (а в романе главы III) является письмо Татьяны. Но и предшествующая письму сцена с няней полна глубочайшего художественного смысла. Мы остановимся лишь на одной особенности этой сцены.

Вслушайтесь внимательно в диалог Татьяны с няней, и вам откроется одна важная сторона образа Татьяны: ее глубоко национальная народная сущность. Связь Татьяны с русской природой, с преданиями «простонародной старины», с народной русской речью,—эта связь тонко и неоднократно подчеркивается поэтом, и она придает цельность и внутреннюю силу прекраснейшему женскому образу русской поэзии. Гениальный штрих пушкинского романа был интуитивно воспринят и развит Чайковским.

В трех сценах оперы Татьяна соприкасается со сферой народных образов, народного говора и музыки. Первую из них мы уже отметили (фраза Татьяны—ее лейтмотив непосредственно следом за народной сценой крестьянского танца в первой картине). В третьей картине, в саду, драматической сцене Татьяны, ожидающей встречи и объяснения с Онегиным, предшествует, как и в романе, народный хор девушек. Но самое теплое, интимное и органичное сплетение интонаций Татьяны с народными интонациями, народным говором несомненно дано в большой сцене с няней.

Филипьевна Чайковского—один из наиболее жизненных и национальных образов русских старух-крестьянок в оперной литературе. Бесхитростные интонации ее рассказа (A-dur), тонально устойчивые, песенно завершенные, полные народного добродушия и характерности,—как все это контрастирует с той лирически-зыбкой, полной томления и напряженного

ожидания музыкой, которая рисует душевное состояние Татьяны! Это гениально найденный контрапункт двух линий, ярко контрастирующих между собой и вместе с тем родственных и органически сливающихся по своей глубокой цельности и правдивости.

Мы не задаемся целью проанализировать здесь интонационный язык сцены письма—ее лиричность, то пламенно-патетичную, то трогательно-нежную, ее изумительное сочетание декламационной точности—тщательное прочтение пушкинского стиха—с неиссякаемо богатой мелодической напевностью. Этот грандиозный по идее и форме симфонически-вокальный монолог является совершенным музыкальным воплощением интонаций, богатейших чувств и мыслей пушкинской героини.

Мы также не сопоставляем здесь сцену письма с музыкой окаймляющих ее бытовых и жанровых сцен. Музыка второй картины, создавая реалистический портрет Татьяны, психологически верный и глубокий, по силе своего лирического пафоса, напряженной динамике контрастов, богатству и яркости художественных идей приобретает подлинно симфоническое звучание. Это оптимистический гимн могуществу любви, молодости и жизни, поэма о целомудренно чистой и возвышенно-прекрасной человеческой личности. Громадность и обобщенность художественного образа выявлена Чайковским (в этом он идет по стопам Пушкина) на основании положений жизненно-простых, на основании обрисовки естественных и непосредственных чувств простой «средней» русской девушки. А вся музыкальная ткань, органически цельная, многообразно богатая, динамически развивающаяся, вырастает из живых человеческих интонаций. Это—простая человеческая речь.

В мелодическом стиле Чайковского арioзное пение, отмеченное широкой мелодической обобщенностью, органически сочетается с подлинной правдивостью и верностью в произношении слов, в осмысленной декламации.

Выразительные возможности человеческого голоса очень широко использованы композитором, и в соответствии с этим многообразно использованы различные формы вокальной музыки. В частности, в целях предельной выразительности декламации слова там, где это подсказано требованиями драматического развития, композитор далеко отклоняется от излюбленного и наиболее близкого ему арioзно-мелодического пения.

Так редко, но исключительно оправданно и логично прибегает Чайковский к эффекту parlando—произношению слов, близкому к разговорной речи. Эффект этот применяется композитором в драматически насыщенных местах и служит либо внезапной разрядкой напряжения, либо ярким контрастом—будничное интонирование слов оттеняет всю необычность, исключительность ситуации; наконец, эффект parlando применяется и как элемент, задерживающий эмоциональное развитие и тем самым подчеркивающий последующий взлет страстного и пламенного чувства.

Напомним два примера использования этого эффекта в «Пиковой даме». Во второй картине после большой бытовой сцены, показывающей ту теплую лирическую атмосферу, которая окружает героиню оперы [1], в оркестре внезапно появляется тема английского рожка, предельно выразительная, эмоционально насыщенная, как бы обнажающая долго сдерживаемые чувства и переживания Лизы (вступление к арии-монологу Лизы). На фоне этой лирически-страстной темы идет диалог Лизы и Маши. Фразы Лизы полны сдержанности и созерцательности. Она как будто погружена во внутренний мир и прислушивается к звучащему в душе голосу страсти (тема рожка); фразы же Маши обыденны, близки к простому, будничному разговору. Они лишены мелодической, музыкальной значительности. Здесь натуралистически обнаженное слово контрастирует основному движению музыкального образа, пытается задержать стремительное и напряженное развитие действия.

Будничная, нарочито сухая, лишенная эмоций фраза Германа «Полноте ребячиться!» после бурной, психологически взвинченной и динамичной сцены как будто бы должна разрядить напряженность атмосферы и является паузой перед новым взрывом страстей и смятенных ощущений.

Широко пользуется Чайковский в своих операх речитативом. Однако, в отличие от «кучкистов», у Чайковского, исключая «Черевички» и «Чародейку», речитатив не является основным средством характеристики героев, основным носителем драматического действия в опере. Сплошь и рядом речитативы Чайковского идут на фоне оркестра, как бы комментирующего, вскрывающего глубочайший психологический смысл произносимых слов. Так, в крошечном речитативном диалоге Татьяны и Онегина в шестой картине (сдержанность и спокойствие Татьяны, смятение чувств Онегина) лишь

оркестр, поющий тему любви из второй картины, отражает всю глубину и значительность душевных переживаний героини. А в краткой речитативной сцене Германа и Лизы в третьей картине «Пиковой дамы» скороговорка обоих героев сопровождается столь значительными оркестровыми «комментариями», что эта музыка в целом приобретает смысл напряженной симфонической разработки (тема любви вытесняется зловещей темой старухи) и является подлинной драматической кульминацией всей картины.

Развитое оркестровое сопровождение речитативов вообще характерно для Чайковского. Но это не снижает самостоятельной музыкально-мелодической ценности самой формы речитатива. Как пример интонационно насыщенного речитатива можно напомнить d-moll-ный эпизод сцены письма. В этом эпизоде основное выразительное значение принадлежит сначала лишь оркестру. Но речитатив Татьяны, вначале близкий к манере parlando (произношение слов на гармонических нотах), все более насыщается интонационным богатством, усложняется, растет, пока, наконец, не приводит к новому и ценнейшему мелодическому образу («Зачем, зачем вы посетили нас»), полному глубочайшего художественного значения и во всяком случае контрапунктирующему с оркестровым образом на равных правах.

Этот пример показывает, насколько у Чайковского многообразны и богаты оттенками и переходами приемы пользования различными мелодическими формами.

Наиболее широко пользуется Чайковский ариозным пением, отмеченным широтой дыхания, пластичностью и рельефностью мелодии, ее большим диапазоном.

Чайковский в совершенстве владел «тайнами» вокального искусства. Специальные требования, эффекты, условия вокального исполнительства были досконально изучены Чайковским, и притом изучены практически. По свидетельству современников, в том числе Лароша, Чайковский сам обладал приятным небольшим баритоном и умел им хорошо пользоваться. Чайковский с большим интересом и симпатиями относился к вокальному стилю ранних итальянцев XIX века— Россини, Беллини, Доницетти. Он не был равнодушен к эффектному блеску колоратурного пения.

Вокальные мелодии Чайковского благодарны для певцов, выигрышны, удобны. Но эти качества никогда не становятся

самоцелью. Внешняя виртуозность и расчет на самодовлеющий исполнительский эффект чужды композитору.

Художественная ценность, идейно-смысловая значительность, драматическая оправданность — вот важнейшие черты вокальных мелодий Чайковского.

Заботясь об естественном произношении слова, о практичном и выигрышном использовании певческой техники, Чайковский никогда не забывает требований логики музыкального развития и внутренней динамичности своих вокальных мелодий. Нетрудно установить внутреннюю связь и принципиальное единство между вокальными мелодиями Чайковского и многими темами его инструментальных произведений. Их объединяет общность интонационной схемы, общие приемы выразительности. Большинство инструментальных тем Чайковского исключительно конкретно, полно реального, эмоционально-психологического содержания и по своим интонациям, ритмической структуре имеет песенный характер (не потому ли темы симфоний, концертов, квартетов с такой легкостью проникают в быт, их *напевают* широкие массы любителей музыки?). С другой стороны, вокальные мелодии представляют собой чрезвычайно глубокие и обобщенные динамичные музыкальные образы; богатство, характерность и яркое своеобразие музыкальной структуры делает их благодарнейшим материалом не только для пения, но и для настоящей симфонической разработки.

Важнейшие темы «Евгения Онегина», «Пиковой дамы» и других опер Чайковского, являясь вокальными мелодиями, т. е. предназначенными для человеческого голоса и прекрасно сливающимися со словом, вместе с тем служат композитору и темами для широкого оркестрового развития. Вспомним первый лейтмотив Татьяны. Он то вплетен в вокальную партию героини, то проходит целиком в оркестре. С первым и наиболее полным проведением лейтмотива мы встречаемся в оркестровом вступлении—крохотной симфонической поэме, рисующей лирически-взволнованный, эмоционально теплый образ Татьяны. Во вступлении дается динамичное развитие лейтмотива, этой простой, ярко очерченной, романтически свободной музыкальной темы,—средний эпизод (Es-dur), полный просветленного большого чувства, светлого и устремленного движения.

Вспомним также и второй лейтмотив Татьяны—тему любви. Она впервые рождается как взволнованная и страстная во-

кальная мелодия («Ах, няня, няня, я страдаю!» — широкие восходящие интонации, энергичное движение, C-dur как исходная тональность). Но дальше она уже проводится лишь оркестром, меняя тональную и тембровую окраску, фактуру изложения и даже темп [1].

Могучий симфонический эпизод, увенчивающий сцену письма, есть не что иное, как оркестровая реприза и развитие Des-dur-ной мелодии Татьяны («Кто ты—мой ангел ли хранитель?»). Тема предсмертной арии Ленского, тема последнего объяснения Татьяны с Онегиным—эти гениальнейшие вокальные мелодии составляют основной музыкальный материал оркестровых вступлений к соответствующим картинам (тема Ленского к пятой, тема Татьяны к седьмой картине); и раньше человеческого голоса их поют многозначительно и выразительно инструменты оркестра.

Этот принцип еще более последовательно применен в «Пиковой даме». Лейтмотив трех карт, тема любви, лирическая тема арии-монолога Лизы (во второй картине), а также множество тем, имеющих эпизодическое значение, развиваются в равной степени и средствами человеческого голоса и средствами оркестровыми.

Во всех этих случаях мы имеем дело не с механическими реминисценциями, а подлинно драматическим, психологически справданным развитием идей, сюжетных линий, образов оперы. Композитор достигает органического синтеза в использовании голоса и оркестра, взаимно обогащающих друг друга. Подхватывая, развивая и углубляя интонации и целые мелодические обороты из вокальных партий, оркестр Чайковского, этот подлинно симфонический и вместе с тем драматургически гибкий аппарат, дает громадное идейно-художественное обогащение мелодических образов.

Подобный синтез, подобное сопряжение оркестра и певцов осуществляется Чайковским на основе неисчерпаемого интонационного богатства, многосодержательности мелодических строений. Лучшие вокальные мелодии Чайковского, как бы ни были они декламационно выразительны, как бы ни сливались они со словом, всегда богаче содержания слов, положенных в их основу. Слово для Чайковского—лишь канва для создания таких мелодических образов, которые вскрывают глубочайший психологический смысл, комментируют и данное слово и всю драматическую ситуацию и дают им широчайшее философское обобщение. По существу, здесь Чайковский разви-

вает и совершенствует принцип Моцарта и Глинки, так же толковавших силу и выразительность мелодического искусства. Пользуясь глубиною, содержательностью, обобщенностью мелодических образов, их большой смысловой емкостью, Чайковский прибегает подчас к неожиданным музыкальным ассоциациям, полным глубокого драматургического значения.

Вот несколько примеров подобных реминисценций.

К концу шестой картины в Онегине внезапно просыпается пламенное любовное чувство. Душевное смятение, новизну чувства, завладевшего Онегиным, Чайковский передает, обращаясь к музыке сцены письма Татьяны. В оркестре на фоне педали стремительно и напряженно нарастает, симфонически развиваясь, тема первого эпизода письма («Пускай погибну я »). Онегин повторяет те же слова любви, ту же мелодию, с которыми когда-то устремлялась к нему Татьяна. Реминисценция эта глубоко оправдана и психологически и драматургически. Облик новой Татьяны вызвал в Онегине светлую память о девочке,

. . . . . которой он
Пренебрегал в смиренной доле.

В заключительных эпизодах оперы у композитора нет простора, нет времени и места для столь же тщательной обрисовки рождающейся любви Онегина, как тщательно и полно было обрисовано возникновение чувства Татьяны в первых двух картинах. Обращаясь к музыкальным образам Татьяны, вкладывая в уста Онегина ее интонации и мелодии, уже знакомые слушателю, уже вызвавшие в слушателе глубокий отклик и горячее сочувствие, композитор немногими штрихами, пользуясь методом ассоциаций, апеллируя к воспоминаниям слушателя, заставляет верить в глубину проснувшейся в Онегине страсти, ибо эта страсть отражает высокое и целомудренно чистое чувство Татьяны [1].

В драматическом финале четвертой картины композитор впервые в уста Татьяны вкладывает интонации жалобы и горести. Знаменательно и полно глубочайшего смысла, что эти интонации общи у Татьяны с Ленским: Татьяна повторяет арioзную тему Ленского («В вашем доме»). Правда, эта скорбно-элегическая тема, перейдя к Татьяне, приобретает бóльшую страстность и силу (бóльшее тональное и интонационно-высотное напряжение—H-dur после G-dur'a, оживление темпа, упорное двукратное повторение мотива). Смысл

этой мелодии подчеркивается в устах Татьяны следующими почти натуралистическими интонациями плача-причитания.

В числе элементов, придающих единство и стройность сцене письма, романтически-свободной, не подчиненной никакой предвзятой схеме, большую роль играет общность некоторых мелодических построений. Так, мелодия заключительного эпизода («Кто ты—мой ангел ли хранитель?») предвосхищена и подготовлена рядом мелодических оборотов в предыдущих эпизодах («Зачем, зачем вы посетили нас?»—родственный рисунок, нисходящее движение по ступеням гаммы, но в миноре; «Ты в сновиденьях мне являлся»—аналогичное движение, несколько усложненное, но зато в мажоре и поэтому представляющееся дальнейшим приближением).

Подчеркивая значительность этой мелодии, Чайковский на ней строит вступление к четвертой картине—еще один оркестровый портрет героини, окрашенный новыми штрихами (лирика основного образа приобретает драматически напряженный отпечаток). С нею же должна быть сближена также мелодия Татьяны в седьмой картине («Он взором огненным мне душу возмутил»). Но эта мелодия вместе с тем является своеобразным отзвуком темы Ленского («Что день грядущий мне готовит»). Здесь мы имеем дело с излюбленной мелодической формулой Чайковского; полная особого значения и содержательности, эта мелодическая формула, очевидно, ассоциировалась в воображении композитора с образами наиболее любимыми, душевно близкими, с переживаниями наиболее сокровенными и глубокими. С ней мы встречаемся и в ряде других произведений, в частности в «Пиковой даме».

Эти музыкально-драматические ассоциации свидетельствуют о глубокой органичности и цельности музыкального развития, а с другой стороны, о громадном потенциальном богатстве, выразительной силе, многосодержательности мелодических образов Чайковского. Являясь носителями высоких художественных идей, вокальные мелодии в операх Чайковского служат средством наиболее обобщенной характеристики человеческих переживаний, чувств и страстей. Они служат также громадным драматургически-композиционным задачам: с помощью реминисценций, тематических ассоциаций, многообразного развития мелодических оборотов через всю оперу, через все сюжетное, музыкальное, психологическое действие

протягиваются единые нити, придающие логическую стройность и завершенность всей художественной концепции произведения.

* * *

Те некоторые черты музыкального стиля, которых мы коснулись в беглых и, быть может, недостаточно систематизированных заметках, разумеется, не исчерпывают всех богатств оперного творчества Чайковского. Мы лишь пытались на частных и отнюдь не исчерпывающих тему примерах показать многогранность и сложность стиля оперной музыки Чайковского.

Вопросы музыкальной драматургии Чайковского еще совсем не разработаны советским музыкознанием; здесь пока накоплены лишь самые первоначальные наблюдения. Еще не опровергнуты многочисленные предрассудки, препятствовавшие верной оценке творчества, мешавшие театрам в их поисках наиболее совершенного и жизненного воплощения на сцене опер гениального композитора.

Высокомерно третируя популярность, простоту, общедоступность музыки Чайковского, критики композитора обычно игнорировали богатство, сложность, глубину его творчества. Подчеркивая связи, влияния, традиции в музыке Чайковского, обходили молчанием новаторство художника, творчески переработавшего вековой ценнейший опыт оперной культуры в соответствии с задачами нового национального реалистического жанра.

Важнейшая черта этого жанра—глубокая идейность, философская и психологическая насыщенность, тщательная и многогранная обрисовка человеческих образов, живых типов, носителей важнейших и характерных человеческих качеств.

Единство идейных основ, единство проблематики определяет стилистическую цельность оперного наследия Чайковского, ощущаемую несмотря на видимую пестроту тем, сюжетов, исторических эпох, привлекавших внимание композитора. Внутреннее родство между образами героев «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы» совершенно несомненно. Также несомненно, что в «Пиковой даме» Чайковский в новой акцентировке, в новой взаимосвязи решает те же идейные проблемы, те же художественные темы, которые уже звучали в «Евгении Онегине» (тема личного мира человека, богатства и красоты его психики; тема «всего могущества, всей неизме-

римой силы любви; наконец, тема рока, мрачных сил, мешающих счастью, стоящих на пути человека). Но ведь эти психологические и морально-философские проблемы, наиболее волновавшие Чайковского, составлявшие важнейшие стороны его мировоззрения, в той или иной степени затрагиваются во всех его оперных произведениях. Весь путь от «Опричника» до «Иоланты»—это путь логически осмысленный, представляющий собой неуклонные искания наиболее полного решения единых идейно-психологических задач.

На немногих примерах, почерпнутых из «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы»—двух вершин жанра, созданного Чайковским,—мы стремились показать, как многообразно и гибко гениальный композитор решает проблемы оперных форм, проблемы использования выразительных красок человеческого голоса, средств музыкальной декламации и ариозно-мелодического пения. Обратимся ли мы к сложнейшему вопросу о взаимоотношениях голоса и оркестра, остановимся ли на симфонически-драматургических функциях оркестра, этого важнейшего в операх Чайковского носителя музыкального движения, цементирующего все отдельные элементы, присмотримся ли к логике гармонического мышления,—любая из сторон музыкального стиля Чайковского красноречиво подтвердит классическое совершенство, драматургическую осмысленность музыкально-выразительных средств, примененных в его операх.

Стиль Чайковского слагается из множества элементов—разнообразных, часто являющихся претворением старых форм, традиций и опыта. Но старые формы у Чайковского приобретают новое звучание. Органическая слитность всех многообразных средств вокальной и оркестровой музыки, их драматическая осмысленность, их подчиненность общему идейному замыслу, наличие сквозного музыкально-драматического действия придают всей художественной концепции произведений Чайковского единство и целеустремленность.

В своих операх Чайковский достиг того подлинного синтеза музыки, слова, драматического действия, который является идеалом музыкального театра. Это—громадное достижение мировой оперной литературы XIX века, место которому рядом с творениями Глинки, Мусоргского, Верди, Бизе.

Создав оперный жанр, насыщенный глубочайшим идейно-психологическим содержанием, неисчерпаемо богатый и вме-

сте с тем простой по своей форме, Чайковский осуществил подлинную реформу музыкального театра: он выдвинул оперу на передовые позиции русского художественного реализма XIX века, поднял музыкальную драму на уровень сложнейших творческих задач русского национального искусства своего времени.

Последующее изложение покажет, насколько Чайковский в своем творчестве опередил возможности современного ему оперного театра, еще пребывавшего во власти штампов, рутины, бескультурья, еще не достигшего уровня исполнительской культуры, необходимой для полноценного воплощения произведений Чайковского. За годы своей деятельности на поприще оперной музыки Чайковский был свидетелем немалых сдвигов в русском оперном театре. Являясь вместе с гениальными своими современниками Мусоргским, Бородиным, Римским-Корсаковым—виновником этих сдвигов, он, однако, в воплощении своих опер не был избалован удачами и часто мучительно ощущал вопиющее несоответствие между замыслом—тем, что было им задумано в процессе творчества, и конечным результатом—тем, что преподносилось слушателю и зрителю в оперном театре.

III

ЧАЙКОВСКИЙ В БОРЬБЕ С ОПЕРНОЙ РУТИНОЙ

Публицистическая деятельность Чайковского закончилась в декабре 1875 года[1]. Но в письмах к близким Чайковский и позже неоднократно возвращается к вопросам музыкально-театрального исполнительства и дает развернутую критику принципиальных недостатков русского оперного театра. С исчерпывающей полнотой и ясностью он формулирует свои художественные требования к музыкальному театру.

В этом отношении особо интересны и содержательны письма периода создания «Евгения Онегина». Стремясь определить свой идеал оперного спектакля, композитор со всей остротой осознает противоречия между своими художественными стремлениями и теми бессмысленными традициями, которые господствуют в оперных театрах.

«Евгений Онегин»—первое произведение, в котором уже окристаллизовались важнейшие черты музыкально-драматического стиля Чайковского.

Перед оперными артистами эта опера ставила задачу небывало новую и сложную—создание национальных типов, списанных с реальной современности. От певца требовалось новое исполнительское мастерство, исключающее ложный пафос, преувеличенность жеста, мелодраматическую аффектацию и ходульность. Певец не мог скрыться за экзотичностью грима и костюма, не мог отгородиться зрелищной эффектностью и необычностью декораций и мизансцен. Выступая в современном костюме, на фоне привычных сцен деревенской и городской русской действительности XIX века, певец мог завладеть вниманием публики, лишь найдя естественные, простые и вместе с тем предельно отточенные и совершенные выразительные средства для передачи внутреннего мира человеческих чувств и переживаний. Правдивость, психологическая глубина и идейность, полная гармония слова, музыкальной интонации и внешнего образа—вот те требования, которые с новой силой были поставлены перед исполнителями оперы «Евгений Онегин».

Опера «Евгений Онегин» заставляла по-новому ставить и вопросы всего театрального представления, всей сценической постановки. В «Онегине» фон, на котором вырисовываются портреты героев, чрезвычайно скромен и прост. Этот фон обрисовывает быт и эпоху с предельной лаконичностью и конкретностью. Тончайшими штрихами здесь воссоздается исторически правдивая картина социального быта, картина, поэтически насыщенная, эмоционально теплая. Этот «незаметный» фон является необходимой частью всего замысла композитора; фон аккомпанирует основным образам, подчеркивает и оттеняет их. Малейшая безвкусица и крикливость, нарушение исторической и бытовой достоверности и правдивости в костюмах, декорациях, мизансценах прозвучат дисгармонией, фальшью, снизят общий эмоционально-художественный тон спектакля.

Но таким высоким требованиям в 70-х годах не всегда отвечали даже лучшие спектакли Малого театра—ведущего русского драматического театра, на образцах которого учился и вырабатывал свой драматический идеал Чайковский. Осуществление же в оперном театре подобной постановки требовало коренной и решительной реформы.

Где было взять нужных постановщиков, исполнителей, когда во всех ведущих театрах—на казенных сценах Москвы и Петербурга—царила «омерзительная, пошлая рутина»?

В письмах этого времени Чайковский наиболее полно высказывает свое критическое отношение к Большой сцене «с ее рутиной, условностью, с ее бездарными режиссерами, бессмысленной, хотя и роскошной постановкой, с ее махальными машинами вместо капельмейстера» [1].

Чайковский с беспокойством размышлял о будущей сценической судьбе своего нового произведения. Исключительный интерес представляет письмо композитора из Милана (16 декабря 1877 года), написанное под свежим впечатлением от спектакля «Рюи-Блаз»:

«Исполнение ниже посредственности. По поводу исполнения этой оперы мне приходили в голову грустные мысли. Там есть молодая королева, в которую все влюблены. Артистка, исполнявшая эту роль, очень добросовестная, она делала все, что могла. Но как мало она была похожа на изящную царственную женщину, имеющую свойство очаровывать всех мужчин, которые с ней сталкиваются! А герой, Рюи-Блаз! Опять-таки пел он совсем недурно, но вместо юноши, красивого и изящного героя, это был настоящий лакей. Никакой иллюзии. Я думал о своей опере. Где я найду Татьяну, ту, которую воображал Пушкин и которую я пытался иллюстрировать музыкально? Где будет тот артист, который хоть несколько подойдет к идеалу Онегина, этого холодного дэнди, до мозга костей проникнутого светской бонтонностью? Откуда возьмется Ленский, восемнадцатилетний юноша с густыми кудрями, с порывистыми и оригинальными приемами молодого поэта à la Шиллер? Как опошлится прелестная картинка Пушкина, когда она перенесется на сцену с ее рутиной, с ее бестолковыми традициями, с ее ветеранами и ветеранами, которые без всякого стыда берутся, подобно Александровой, Комиссаржевскому и tutti quanti, за роли шестнадцатилетних девушек и безбородых юношей! Мораль следующая: писать инструментальную музыку гораздо приятнее—меньше разочарований. Сколько мне пришлось вытерпеть при постановке моих опер, особенно «Вакулы»! Между тем, что я воображал, и тем, что вышло на сцене Мариинского театра, нет ничего общего. Что за Оксана, что за Вакула! Вы их видели» [2].

Это письмо Чайковского, перекликающееся по своему содержанию с многими высказываниями того времени, проливает свет и на отношение композитора к постановке его предыдущей оперы. Рутинность театральных порядков повредила художественному успеху «Вакулы». Характерно, что, вспо-

миная эту постановку, Чайковский останавливается на образах Оксаны и Вакулы, т. е. именно на тех лирических образах, в которых композитору удалось достичь первых значительных побед в портретном искусстве, в передаче чувств и переживаний живых людей. Психологическая глубина и меткость, с которой обрисованы Вакула и Оксана (быть может, несколько вопреки общему стилю и заданию народно-бытовой оперы-сказки), составляют характернейшую черту оперы «Кузнец Вакула», одного из первых наиболее удачных подступов композитора к решению своей важнейшей творческой задачи. В этом смысле «Кузнец Вакула» прокладывает тропу к стилю «Евгения Онегина».

Но именно эта важнейшая черта «Кузнеца Вакулы»—психологическая глубина и естественность—была заглушена в постановке Мариинского театра, постановке трафаретной, обезличивавшей и равнодушной к стилю произведения. И в результате между замыслом композитора—тем, что он «воображал»,—и постановкой, т. е. тем, «что вышло на сцене», не оказалось ничего общего.

Но если так не повезло героям «Кузнеца Вакулы», то какая же участь могла постичь новое детище Чайковского? Композитор приходит к убеждению, что отдавать «Онегина» на казенную сцену нельзя. Значит ли это, что композитор вообще не верил в сценическое будущее оперы? Ответ на этот вопрос мы находим в письме Н. Г. Рубинштейну: «Что бы ни говорил Самарин (который, как мне известно, ругает меня на чем свет стоит за нелепую идею написать эту оперу), я нахожу, что при тщательной обстановке, при таком чудесном исполнении, как у нас бывало до сих пор (речь идет о консерваторских ученических спектаклях.—*А. Ш.*),—эта опера с ее безыскусственным сюжетом, с ее чудесным текстом, простыми, человеческими чувствами и положениями должна произвести поэтическое впечатление»[1].

Размышляя о будущем сценическом воплощении «Онегина», композитор все явственнее приходит к выводу о необходимости коренной перестройки музыкального театра, полного изменения порядков на оперной сцене. Чайковский высказывает «дерзновенную» по тогдашним временам мысль о необходимости активного вмешательства композитора в работу театра над его оперой:

«Может быть, я заблуждаюсь, но мне кажется, что при самой рациональной, тщательной постановке она может пра-

виться и на сцене. Но для такой постановки нужно, чтобы исчезли рутинные, ходульные, казенные приемы и чтобы я *имел право* требовать всего, что я считаю необходимым для того, чтоб опера была обставлена как следует. Вот почему я никогда не сделаю первого шага к постановке оперы на казенном театре и буду ждать, чтоб меня униженно просили об ней. Тогда я скажу: извольте, но в таком случае так и так...» [1].

Высказывания Чайковского о трудностях сценического воплощения «Евгения Онегина», лаконично и ясно формулируя те основные требования, которые составляют идеал реалистической оперной постановки, в сумме своей представляют целую программу реформы оперного театра. Сущность этой программы сводится к воспитанию в певцах, режиссере и дирижере высокой музыкальной и сценической культуры, чувства ансамбля и единства художественных целей, иначе говоря—к воспитанию творческого коллектива, спаянного общими идейно-художественными задачами.

Мысль о постановке оперы силами студентов консерватории была счастливой. Воспитательная работа с исполнителями—и музыкальная и сценическая,—без чего невозможно было полноценное воплощение нового произведения Чайковского, здесь сталкивалась не с консервативностью маститых корифеев казенной сцены, а с искренним стремлением к новому, глубокой художественной заинтересованностью талантливых, хотя и незрелых учеников. Успех спектакля обязан и тому, что опера попала в руки художественных руководителей—учителей такого творческого диапазона, как Н. Рубинштейн и И. Самарин, которые были способны верно понять, оценить и осуществить намерения Чайковского. Н. Рубинштейн, связанный с композитором длительной дружбой и общностью художественных идеалов, был тем выдающимся музыкантом («не машиной, а настоящим вождем оркестра»), который мог обеспечить точность и художественную осмысленность музыкальной интерпретации; Самарин представлял реалистические традиции Малого театра и едва ли не впервые в оперной постановке добился правдивости, драматической осмысленности, психологической глубины.

Артист громадной театральной культуры, замечательный педагог, И. Самарин был воспитан на репертуаре Шекспира и испанских классиков. Борясь с оперным шаблоном, он не был склонен к натуралистическим излишествам и умел создать

ту атмосферу романтической приподнятости, вне которой не может быть полноценного сценического воплощения музыки Чайковского.

Первая постановка «Евгения Онегина» не вызвала большого шума. Ограниченность масштабов ученического спектакля, некоторая незрелость исполнителей—все это, естественно, мешало яркости впечатления. Тем не менее эта консерваторская постановка входит в историю русского театра как первая, хотя и скромная попытка осуществления глубокой реформы оперной сцены. Для Чайковского первый спектакль «Онегина» должен был явиться проверкой жизненности его драматургических идеалов, должен был вселить веру в художественную ценность его исканий.

В спектакле консерватории одобрение композитора заслужили и исполнительница центральной партии («Татьяна Климентова более приближается к моему идеалу... у нее... есть теплота и искренность») и вся постановка («постановка была весьма хорошая, и, по-моему, некоторые картины... в этом отношении были безукоризненны») [1]. Это—высшая оценка, которую когда-либо давал Чайковский постановкам своих опер.

IV

ЧАЙКОВСКИЙ И РУССКИЕ ПЕВЦЫ

Творческие взаимоотношения Чайковского с певцами—первыми исполнителями его опер представляют большой интерес. Если можно утверждать, что композитору не удалось увидеть такой постановки, которая целиком удовлетворила бы его требованиям, то отдельных исполнителей-певцов он нередко отмечал, как приблизившихся к его идеалу.

Глубоко своеобразные и новые вокально-драматические задачи в операх Чайковского были жизненны и плодотворны; они коренились в великих традициях русского реалистического искусства и в частности в традициях национального исполнительского стиля.

Вместе с тем задачи эти были столь разнообразны и сложны, что в течение длительного времени за Чайковским была установлена репутация «невокального» композитора, пишущего непрактично и неблагодарно для певцов. Не все певцы и не все театральные деятели смогли сразу же оценить то

новое, что несло оперное творчество Чайковского, обогащавшее вокальное исполнительское искусство.

Характерны те недоразумения и трудности, которые возникали при первой раздаче певцам партий новых опер Чайковского.

Для роли Иоанны композитор не мог удовлетвориться ни одним из имевшихся сопрано. Партия была поручена Каменской—обладательнице меццо-сопрано громадного объема и исключительно красивого тембра. Однако и эта певица, несмотря на диапазон и мощь голоса, сценическую внешность и музыкальность, видимо, не целиком удовлетворила композитора, не видевшего достойной исполнительницы партии Иоанны среди современных певиц. Известно, что партия Лизы, предназначавшаяся сперва для Мравиной (легкое лирическое сопрано), была с успехом исполнена Медеей Фигнер. Аналогичная судьба постигла партию Иоланты. Композитор первоначально представлял себе в этой роли певицу Эйхенвальдт с ее легким и прозрачно-светлым тембром (Снегурочка, Прилепа), однако оказалось, что, в то время как Эйхенвальдт «первую половину поет очень мило, во второй у нее нехватает силы и теплоты»[1]. Эта роль также нашла превосходную исполнительницу в лице Меден Фигнер, которая в начале оперы казалась слишком мощной, но зато прекрасно передавала всю партию в целом и нашла нужную силу в дуэте и в финале.

Эти колебания в определении «амплуа» вокальных партий чрезвычайно показательны. Здесь дело не в неумении естественно использовать средства определенных типов человеческих голосов, а в стремлении расширить старые привычные рамки, расширить возможности и краски вокального искусства.

Принятое в оперном театре традиционное деление голосов на лирические (преимущественно передающие чувства скромные, нежные, изящно-женственные и поэтичные) и драматические (передающие сильные, мужественные характеры) для Чайковского было нетерпимым ограничением красок и средств и противоречило его задачам наиболее совершенной трактовки центральных персонажей.

По существу, Чайковский является создателем нового амплуа, которое можно охарактеризовать словами «драматическая лирика» и особенности которого заключаются в органическом сочетании красок лирических и драмати-

ческих. Это такое широкое и многокрасочное использование средств человеческого голоса, которое дает возможность передавать широчайшую гамму переживаний—от мощного порыва, страстной устремленности и пафоса до интимной, сокровенной и нежной лирики. Создавая глубоко индивидуальные и типизированные характеры, в каждом своем образе вскрывая новые человеческие черты, Чайковский наносил удар по установившимся в театре трафаретам, согласно которым все «лирические» или все «драматические» роли исполнялись на один лад с применением одной раз и навсегда установленной гаммы красок и приемов.

Новое толкование человеческих голосов требовало от певцов значительного обогащения исполнительского мастерства, значительного расширения художественного диапазона. Тяготея преимущественно к драматическим, могучим голосам, Чайковский всячески избегал внешних эффектов, ходульного пафоса. Он сочетал в своих вокальных партиях подлинную экспрессивную напряженность и взволнованную приподнятость с поэтической лирикой, с тончайшими психологическими оттенками. В этом расширенном толковании вокальных партий, в настойчивом стремлении придать каждой роли глубоко индивидуальное своеобразие заключается новизна вокального стиля Чайковского, его сложность для первых исполнителей.

Оперы мои нуждаются в хороших певцах и опытных артистах»,—писал Чайковский Направнику. Однако далеко не всегда удавалось композитору найти артистов, удовлетворяющих его требованиям. Рутинность театральных порядков, недостаточная культура оперных корифеев, гнавшихся лишь за внешними эффектами, немало повредили особенно первым операм Чайковского.

В позднейшие годы также нередко исполнители причиняли композитору огорчения и разочарования. Известно, что Чайковский так и не дождался удовлетворивших его исполнительниц Иоанны и Чародейки. Поставленное Чайковским перед исполнителями требование психологической глубины и силы, естественной простоты и безыскусственности, гармонического сочетания слова, музыкальной интонации и внешнего сценического образа—это требование было по силам лишь немногим действительным талантам. Тем более велика заслуга тех наиболее выдающихся певцов—современников Чайковского, которые сумели увлечься благородными задачами, поставленными перед ними гениальным композитором, сумели

создать яркие музыкально-сценические образы, приближающиеся к авторскому замыслу.

Чайковский придавал большое значение непосредственному общению с выдающимися русскими певцами своего времени. Можно назвать немало талантливых актеров русской оперной сцены, с которыми Чайковский поддерживал самые близкие отношения, ценя их дарование, считаясь с их художественными вкусами, мнениями, пожеланиями.

Авторитет гениального художника побуждал артистов к непрерывному самоусовершенствованию, росту, смелому преодолению тех трудностей, которые ставил перед ними в своем творчестве композитор. Сам же Чайковский, внимательно прислушиваясь к мнениям и пожеланиям певцов, нередко советуясь с ними, черпал немало ценного в отношении практичности использования человеческого голоса, в отношении учета тех сложных условий, в которых на сцене протекает творчество оперного певца.

Мы знаем, например, что в процессе сочинения «Пиковой дамы», рассчитывая партию Германа на исполнительские возможности Н. Фигнера, Чайковский не пренебрегал советами и пожеланиями певца. Бриндизи седьмой картины, эффектнейшая ария, превосходная последняя кульминация партии Германа, и натуралистический эффект чтения письма в пятой картине, ярко контрастирующий со зловещим колоритом окружающей музыки,—вот две идеи, предложенные Фигнером и воплощенные композитором с громадной пользой для оперы.

Живой творческий контакт с исполнителями являлся для композитора источником глубокого удовлетворения. То увлечение, с каким талантливые певцы работали над воплощением его образов, радовало композитора и в какой-то мере вознаграждало за все многочисленные огорчения и разочарования, обычно испытываемые им в процессе осуществления новых постановок. Сочувствие артистов служило поддержкой композитору в отдельных неудачах и ободряло его для дальнейшей борьбы, дальнейшего творчества.

В период репетиций «Орлеанской девы», жалуясь на нищету постановки, Чайковский находит утешение в горячем и любовном отношении певцов к его детищу: «Что меня очень радует, так это то, что все артисты, исполняющие оперу, полюбили ее и делают свое дело не только по долгу, но с любовью и искренним усердием»[1].

С признательностью отзывается об артистах Чайковский и во время московских репетиций «Мазепы»: «Артисты с необычайным усердием относятся к делу, и меня глубоко трогает восторженное сочувствие некоторых из них, особенно примадонны Павловской»[1].

Список русских оперных певцов, своим талантом, тщательностью работы и усердием в исполнении музыки Чайковского снискавших себе теплое одобрение, симпатии и благодарность композитора,—этот список довольно обширен.

Мы уже говорили о Климентовой—первой исполнительнице Татьяны. Впоследствии она заслужила новые одобрения композитора своим исполнением партии Оксаны («В этой госпоже есть *искорка*»[2]).

Очень располагал к себе композитора красивым тембром своего голоса, лиризмом и темпераментностью, изящной внешностью артист Хохлов—один из первых исполнителей Онегина и Елецкого. Об этом артисте в роли Светлейшего Чайковский писал: «Хохлов ослепил публику своей красотой и костюмом. Пел чудесно»[3].

Замечательному певцу Стравинскому выпала честь быть первым исполнителем партии Дюнуа в «Орлеанской деве» и Мамырова в «Чародейке». Роль Мамырова артист силой своего могучего таланта выдвинул, как самый яркий и убеждающий образ в опере. Большого художественного результата достиг Стравинский и в маленькой роли Орлика («Мазепа»).

Сочувственно относился Чайковский к Мельникову (Кочубей, князь-наместник, Томский) и к Пряниишникову—первому Лионелю («Орлеанская дева») и первому петербургскому исполнителю Онегина и Мазепы. Создателем роли Мазепы, однако, является москвич Корсов—артист высокой культуры, широко образованный, умевший всесторонне воплощать художественный образ.

Большой интерес представляют взаимоотношения композитора с певицей Павловской, запечатленные в их переписке. Хороший музыкант, артистка с красивым и выразительным голосом и ярким драматическим дарованием, Павловская с увлечением работала над образами Чайковского, умела находить для них нужную яркость и полноту выразительных красок. О том, насколько ценил Чайковский эту певицу, первую петербургскую Татьяну и лучшую Марию, свидетельствует письмо композитора, написанное после премьеры «Мазепы», полное живой признательности: «Спасибо вам,

несравненная Мария, за неописанно-чудное исполнение роли! Дай бог вам всякого счастья и успеха! Никогда не забуду глубоких впечатлений, доставленных Вашим дивным талантом»[1].

Среди превосходных исполнителей партий Чайковского нельзя забыть певиц Дейша-Сионицкую, Зарудную, певцов Лодия и Медведева. Последний, будучи еще незрелым, начинающим студентом и не выработав еще чистого произношения, был в числе исполнителей исторически памятного консерваторского спектакля 1879 года. Значительно позже, в 1890 году, Чайковский встретился с ним в Киеве, как с исполнителем Германа, и был приятно обрадован его музыкальностью и точностью исполнения.

Начиная с 1888 года, преимущественными симпатиями Чайковского пользовался знаменитый певец Н. Фигнер. Любимец петербургской великосветской публики, Фигнер не был свободен от мелодраматической позы и склонности к внешним эффектам. Его имя одно время даже стало нарицательным— под «фигнеровщиной» подразумевалась сумма штампов, рассчитанных на блестящий успех. Мало заботясь о внешнем облике и сценическом перевоплощении, выступая почти без грима и никогда не прощаясь с усами, в силу чего внешне все его роли были на одно лицо, Фигнер несомненно был родоначальником ряда дурных традиций оперных «премьеров». Однако надо полагать, что тщательное изучение его стиля в значительной мере реабилитирует этого одаренного артиста. Достаточно сказать, что самый богатый, психологически сложный образ русской оперной литературы Герман писался Чайковским в полном расчете на исполнительские силы Фигнера, что этому певцу посвящен гениальный цикл романсов (opus 73), что, наконец, именно о Фигнере писал Чайковский, разучивая с ним партию Германа: «Я убедился, как он умен и понятлив. Все его намерения соответствуют моим желаниям»[2]. Первоклассный вокалист, в совершенстве владевший голосом, темпераментный, одаренный драматическим талантом, Фигнер сумел удовлетворить композитора в роли Германа, а это самая положительная аттестация певца и его огромного художественного дарования.

* * *

Искусство русских талантов оперных певцов еще мало изучено и описано. А между тем эти певцы составляли самую

ценную часть русского оперного театра на всем протяжении XIX столетия. В неблагоприятных условиях казенных театров, лишенные подлинной творческой атмосферы и живого авторитетного руководства, актеры и певцы силой природного дара и художественной интуиции, упорно трудясь над усовершенствованием своего мастерства, учась у лучших драматических актеров, художников, писателей и композиторов, достигали в работе больших результатов. Они являлись верными помощниками композиторов-реформаторов, воплотителями их смелых новаторских замыслов, создателями живых, волнующих образов. В творческом содружестве композиторов и певцов росло и крепло русское реалистическое народное оперное искусство, формировалось и совершенствовалось реалистическое народное русское исполнительское мастерство.

Услуга, оказанная композиторам крупнейшими русскими певцами, поистине неоценима. Практически подтверждая всю жизненность и ценность творческих исканий композиторов, лучшие певцы становились их соратниками в трудной и благородной борьбе с рутиной и бескультурьем придворных театров.

Есть много имен талантливых певцов, о которых слова благодарности и признания были произнесены Глинкой, Даргомыжским, Мусоргским, Римским-Корсаковым, Чайковским. Долг советской музыкально-театральной науки—всесторонне изучить творчество этих артистов, пролить полный свет на их полезную художественную деятельность. Это поможет и в непосредственном изучении самого музыкального творчества композиторов, развивавшегося в тесном единении с творчеством исполнителей. Это также поможет нашим певцам и театрам использовать ценный опыт предыдущих поколений русских певцов, опыт, к сожалению, часто игнорируемый.

V

ИЗ СЦЕНИЧЕСКОЙ ИСТОРИИ ОПЕР ЧАЙКОВСКОГО

С начала 80-х годов высказывания Чайковского об оперном театре теряют ту остроту, тот резко осуждающий характер, которыми отмечены его фельетоны и более ранние письма. Не было ли это результатом наступившего примирения композитора с театрами?

Казенные театры в Москве и Петербурге в 80-х годах оспаривают друг у друга право на первую постановку опер Чайковского. Следом за столицами тянутся и крупнейшие провинциальные театры. Лишь в отдельных случаях композитор может жаловаться на отсутствие старательности и рвения в разучивании и постановке его произведений. Театры все больше считаются с авторитетом Чайковского, его пожеланиями в выборе артистов, в подробностях обстановки. В ряде случаев ему поручается музыкальное руководство первыми спектаклями («Черевички», «Чародейка»).

В 80-х годах усилиями Направника в Петербурге, а в Москве сначала Бевиньяни, а позднее Альтани качество музыкального ансамбля достигло высокого уровня. Оркестры и хоры представляли собой сильные и хорошо слаженные коллективы. Все возраставшая слава и авторитет композитора побуждали и дирижеров, и певцов, и оркестровых музыкантов с особой тщательностью исполнять его произведения. В письмах и высказываниях композитора о премьерах «Орлеанской девы», «Мазепы», «Чародейки», «Пиковой дамы», «Иоланты», наряду с похвалой лучшим певцам, мы неизменно найдем одобрительные отзывы о работе оркестра, хора.

Дождался ли, однако, Чайковский при жизни полноценного воплощения в театре своих художественных замыслов? Был ли композитор свидетелем полного совпадения театральной постановки со своим художественным идеалом? Обзор сценической истории опер Чайковского, начиная с «Орлеанской девы», не дает оснований для положительного ответа на этот вопрос, несмотря на ряд знаменательных сдвигов в русском театре, несмотря также на ценнейшие достижения отдельных исполнителей в работе над операми Чайковского.

В чрезвычайно скупых и сдержанных высказываниях самого Чайковского мы, собственно говоря, не найдем ни одного прямого указания на то, что какая-либо из постановок последних пяти опер *целиком* удовлетворила композитора и вызвала безусловное и безоговорочное его одобрение.

Думается, что сдержанность Чайковского имела глубокие основания. Очевидно, композитор испытывал неудовлетворенность конечными результатами сценического воплощения своих опер, ощущал отсутствие художественного единства и соответствия всех элементов, из которых слагается оперный спектакль. Ограниченная по своим исполнительским силам и масштабам консерваторская постановка «Евгения Онегина»

явилась в свое время первым приближением к идеалу того синтетического спектакля, в котором музыка и зрелищно-постановочная часть гармонически служат единой цели и раскрывают идеи и художественные образы произведения. К сожалению, эти ценные элементы, счастливо найденные молодыми консерваторскими певцами, возглавленными двумя первоклассными мастерами, при жизни композитора не получили развития ни в одной из последующих постановок.

Краткий обзор первых спектаклей поможет нам выяснить причины неудовлетворенности композитора сценическим воплощением его опер, а заодно напомнит некоторые характерные черты русского оперного театра в последней четверти прошлого столетия. Минуя постановку «Евгения Онегина» на сцене Большого театра, обратимся к премьере «Орлеанской девы» (Петербург, 13 февраля 1881 года).

Еще в процессе сочинения композитора одолевали тревожные мысли о сценическом будущем этой большой и стоившей упорных трудов оперы: «...да, написать сложную, большую оперу—дело не легкое, особенно когда подумаешь о судьбе ее. Для чего я надрываюсь над работой, когда в числе русских певиц я не знаю ни одной, которая бы сколько-нибудь подходила к моему идеалу Иоанны? А пока такой певицы не найдется—нельзя и думать о постановке оперы» [1].

Однако, помимо трудностей с исполнительницей для Иоанны, Чайковского ожидали неприятности и иного свойства. Театральное начальство, с полнейшим пренебрежением относившееся к композитору и его опере, «не дало ни одного гроша на постановку оперы» [2]. «Постановка *нищенская,* дирекция театров, истратившая теперь десятки тысяч на постановку нового балета, отказалась дать хоть одну копейку для новой оперы. Все декорации и костюмы приказано набрать из старья. Что прикажете делать?» [3]

Таким образом, опера, требовавшая по своему содержанию и характеру блестящего и эффектного сценического воплощения, волей дирекции была обречена на нищенскую постановку в старых, обветшавших костюмах и декорациях. «Мизерно, грязно и жалко»,—жалуется композитор, описывая сценическую обстановку, в которой была показана «Орлеанская дева».

Надо ли удивляться, что опера не имела должного успеха и вскоре была снята с репертуара! Для композитора это было тяжким ударом, тем более, что неуспех «Орлеанской девы»

послужил для многочисленных критиков новым поводом к нападкам на Чайковского как драматического композитора.

Незадолго до постановки «Мазепы» Чайковский писал: «Если мне суждено еще прожить несколько лет, то, может быть, я дождусь, что моя «Орлеанская дева» найдет подходящую исполнительницу или что «Мазепа» будет как следует поставлен и исполнен, и тогда, быть может, перестанут утверждать, что я неспособен написать хорошую оперу. Но сознаю трудность победить предубеждение против меня как оперного автора»[1].

Ко времени постановки «Мазепы» у Чайковского установились с театрами несравненно более благоприятные отношения. Это было связано со сменой руководства театров. С приходом нового директора, И. А. Всеволожского, человека художественно одаренного и разбиравшегося в вопросах театра и музыки, в императорских театрах повеяло новым. Значительно вырос интерес к национальному репертуару и в особенности к операм Чайковского. На постановки русских новых опер Всеволожский, не в пример своим предшественникам, не щадил ни средств, ни усилий.

Этот поворот казенных театров сказался на «Мазепе». Композитору не пришлось самому хлопотать о постановке оперы. «Дирекция сама сделала авансы, и даже случилось так, что московская дирекция с петербургской пререкаются в своем желании взять первую постановку»,—писал композитор 5 июля 1883 года[2]. А месяц спустя композитор уже сообщал следующее: «Вчера в дирекции театров назначено было совещание по вопросу о постановке «Мазепы», на которое и я был приглашен. Собрались все: декоратор, капельмейстеры, режиссеры, костюмеры,—и в кабинете у управляющего театральной конторой мы просидели около двух часов, обсуждая подробности постановки. Меня приятно удивляет... то усердие, старание, почти энтузиазм, с которым весь этот театральный мир относится к моей новой опере. Прежде, бывало, мне приходилось хлопотать, просить, делать несноснейшие визиты к театральным тузам, дабы опера была принята и поставлена. Теперь без всякого с моей стороны аванса обе дирекции—и Петербургская и Московская—с каким-то непостижимым рвением хватаются за мою оперу. Мне рассказывали вчера, что Петербургская дирекция даже командировала декоратора Бочарова, чтобы изучить эффекты лунного освещения в Малороссии для последнего акта «Мазепы»[3].

Правда, и в процессе подготовки «Мазепы» Чайковский имел неприятные и раздражающие столкновения с дирекцией (история оскорбительной для композитора переписки с министром двора по вопросу о поспектакльном гонораре[1]). Но в основном композитор мог убедиться в самом благоприятном отношении к себе и со стороны обеих труп, одновременно работавших над «Мазепой», и со стороны дирекции. В отличие от «Орлеанской девы», «Мазепа» шел в Москве в богатейших и красочных костюмах и декорациях, тщательно обдуманных в отношении исторической достоверности. Еще роскошнее опера была обставлена в Петербурге (премьера в Москве состоялась 3 февраля 1884 года, а в Петербурге — 7 февраля).

Несмотря на эффектность постановки, костюмов и декораций, несмотря на старания талантливых артистов, несмотря на хороший музыкальный ансамбль, оперу дважды—и в Москве и в Петербурге—постиг неуспех, выразившийся в сдержанном, холодном отношении публики и в резко отрицательном характере большинства рецензий. «Неуспех» «Мазепы»—глубоко, убийственно уязвил меня. Я нахожусь в самом мрачном настроении духа»,—писал Чайковский 18 февраля 1884 года[2].

Однако композитору пришлось пережить еще один тягчайший удар—неудачу и следующей оперы, «Чародейки», произведения, тщательно и с любовью писавшегося, произведения, на которое он возлагал громадные надежды. «Чародейка» впервые была поставлена в Петербурге 20 октября 1887 года. Постановка блистала роскошью и богатством декораций и костюмов. Правда, исполнение главных партий—Кумы и княжича—не было удовлетворительным. Но только ли в этом была причина «почетного» провала «Чародейки», уже на пятом представлении не сделавшей полного сбора? «Это самый решительный провал. В глубине души я странно оскорблен этим неуспехом, ибо, конечно, никогда с таким старанием я не работал, как над «Чародейкой»[3].

Чем объяснить эти следовавшие одна за другой неудачи трех произведений, музыкальные и драматические качества которых ныне не подлежат сомнению, как не подлежит сомнению и их право на настоящий и длительный успех у публики?[4]

Думается, основную причину следует искать в той атмосфере, в тех условиях, которые господствовали в тот период

в императорских театрах и которые были крайне неблагоприятны для полноценного раскрытия произведений такой ценности и богатства, такой новизны содержания, какими являлись оперы Чайковского. Эти условия исключали возможность подлинно творческого контакта композитора с театром.

Мы уже говорили, что с приходом Всеволожского в казенных театрах наметились существенные сдвиги, выразившиеся, в частности, в повороте к русскому репертуару. Н. Д. Кашкин так характеризует реформу И. А. Всеволожского: «Будучи талантливым художником-рисовальщиком, он очень поднял художественную сторону постановки оперы и балета и для многих из них сам делал эскизы декораций и костюмов. Хотя это было значительным успехом по сравнению с предыдущим временем, но вместе с тем повело к тому, что на первом плане очутился интерес к внешней стороне постановки и сравнительно с тем менее значительный по отношению к главной сущности, т. е. к исполнению оперного ансамбля» [1].

От предыдущих директоров И. А. Всеволожского отличала несомненная большая культура, живой интерес к искусству, уменье выискивать подлинные таланты. Положительная роль Всеволожского особенно ясно видна в успехах, достигнутых при нем русским балетом. Личный талант художника, вкусы и тяготения («французско-мифологические», по меткому определению Римского-Корсакова), большая инициатива и изобретательность дали Всеволожскому возможность активно влиять на процесс создания и сценического воплощения гениальных сочинений Чайковского, произведших подлинную реформу в балетном искусстве,—«Спящей красавицы» и «Щелкунчика». Оба сюжета, подсказанные Всеволожским, превосходно соответствовали его знаниям, интересам; вот почему вмешательство директора в данном случае было действительно авторитетным и способствовало творческому успеху произведений. Тщательная обдуманность подробностей сюжета, декораций и костюмов, мизансцен и танцев обеспечила небывало высокий художественный уровень и классическое совершенство первой постановки («Спящая красавица») и во всяком случае хорошие результаты второй («Щелкунчик»).

У композитора и директора была мощная опора в лице талантливейшего и блестящего балетмейстера М. Петипа—подлинного мастера своего искусства, хранителя лучших тра-

диций балетной культуры. Едва ли будет ошибочно утверждение, что весь процесс совместной работы Чайковского, Всеволожского и Петипа над «Спящей красавицей» и «Щелкунчиком» (постановка «Щелкунчика», как об этом обстоятельно рассказано в статье Ю. А. Бахрушина, протекала в менее благоприятных условиях) явился в истории русского музыкального театра первым примером подлинно творческого содружества композитора с художественным руководством исполнительского коллектива. Был продуман весь план, каждая деталь спектакля, были согласованы творческие усилия композитора, художника, постановщика. Результатом явился такой гармоничный, единый по идее и богатейший по художественному изобретению спектакль, как первая постановка «Спящей красавицы»—эпоха в истории балетного искусства.

Опыт «Спящей красавицы», как известно, был использован в работе над всеми дальнейшими произведениями Чайковского, в том числе и над «Пиковой дамой». Однако результаты были уже не столь благоприятны. У нас нет никаких оснований распространить безоговорочно положительную характеристику роли Всеволожского и на «Пиковую даму». Напротив, участие Всеволожского и всего театрального коллектива в создании и успехе «Пиковой дамы» затрагивало лишь внешние стороны; задачи подлинной творческой помощи композитору здесь не были осуществлены, его замысел оказался вне реальных возможностей тогдашнего оперного театра и выходил за пределы художественных горизонтов театральных руководителей.

Несмотря на большой рост оркестров и хоров, появление целой плеяды талантливых певцов, безусловный подъем и обогащение качества сценического оформления, реформа Всеволожского мало коснулась принципиальных основ, на которых держалась казенная опера. Идеи творческого содружества композитора с исполнительским коллективом, проблема единства стиля, задачи целостного раскрытия содержания исполняемого произведения еще не были усвоены русскими оперными театрами.

Общий культурный уровень в театрах был далек от требований, предъявлявшихся оперным творчеством Чайковского. Были превосходные отдельные слагаемые оперного коллектива—певцы, оркестровые музыканты, армия машинистов, декораторов, осветителей, бутафоров, парикмахеров,—но не было того объединяющего начала, того генерального штаба, кото-

рый мог привести разрозненные усилия отдельных участников спектакля к единству творческих задач, к подлинному синтезу, к полноценному и стилистически совершенному воплощению богатейшей системы гениальных образов композитора.

Придворные оперные театры представляли собой не сплоченный художественный коллектив, а громадное «театральное ведомство» с многочисленными частями, возглавлявшимися более или менее культурными и художественно одаренными руководителями—организаторами.

В наиболее благоприятном положении находилась собственно музыкальная часть, точнее оркестр, состоявший из хороших музыкантов и возглавлявшийся первоклассным дирижером Э. Ф. Направником. Направнику, подлинному хозяину оркестра, удалось добиться четкого и безупречного музыкального ансамбля, превосходного оркестрового звучания. Однако музыкальные задачи толковались этим блестящим дирижером изолированно от общих задач музыкально-театрального представления, и он не только не влиял на сценическую часть, но даже не всегда участвовал в распределении певцов [1].

Обеспечивая строгое выполнение певцами требований авторского текста (точность ритма, интонаций, нюансов), Направник все же не являлся художественной главой всего исполнительского коллектива, определяющим основной идейный стержень, основную целеустремленность всего музыкально-драматического действия. В этом, очевидно, ему мешала вся бюрократическая система императорских театров с ее изолированностью, а подчас с прямым антагонизмом частей, с ее духом премьерства и сложными закулисными и внетеатральными влияниями. Следы недовольства этой системой можно найти в переписке Направника с Чайковским [2].

Э. Ф. Направник—деятель, сыгравший большую положительную роль в истории русской оперы, решительно поднявший уровень музыкальной культуры и музыкального ансамбля в театре. Однако, анализируя его взаимоотношения с Чайковским, убеждаешься, что Направник, не свободный от ремесленного подхода к оперному искусству, оказался не способным охватить творчество Чайковского во всем его значении и полноте. Глубоко симпатизируя Чайковскому, особенно в последний период творчества композитора, Направник не всегда понимал сущность новаторских исканий своего гениального современника. В этом плане характерны самоуверен-

ные поучения, с которыми обращается к Чайковскому Направник[1], призывая композитора следовать «безусловным канонам», а по существу ориентируя на выработку среднего оперного стандарта, могущего обеспечить успех у исполнителей и публики (именно такой оперный стандарт характерен для творчества самого Направника). Новизна жанра, создаваемого Чайковским, руководившие им творческие идеалы, очевидно, не были в полной мере постигнуты и оценены Направником. И это накладывало свой отпечаток на исполнительскую трактовку Направника, ограничивая возможность полного проникновения в существо стиля Чайковского. При всем том в лице оркестра и его главы—Направника—Чайковский несомненно имел усердных, благожелательных исполнителей, добивавшихся хороших музыкальных результатов.

Несравненно менее благоприятной для произведений композитора была режиссерская «часть». Здесь не было ни одной творческой фигуры, могущей итти в сравнение с Направником или Петипа. Лица, именовавшиеся «главными режиссерами», или просто режиссерами, или, наконец, «учителями сцены», были лишь организаторами, исполнителями, обладавшими практическим опытом и весьма малой культурой и инициативой, неспособными влиять на художественную сторону спектакля с действительной пользой для дела. В императорских театрах не было ни одного большого художника-постановщика, способного возглавить всю сценическую часть, являющегося соратником дирижера в создании целостного и единого по замыслу и стилю музыкально-драматического спектакля. Нам известен лишь один случай привлечения подлинного мастера театрального искусства к постановкам оперы Чайковского при жизни композитора. Это был Н. В. Самарин—постановщик консерваторского спектакля, в значительной мере обеспечивший художественный успех этой скромной постановки. К сожалению, люди такой культуры не привлекались на императорскую оперную сцену. Режиссерами и «учителями сцены» обычно становились престарелые певцы, уже отошедшие от исполнительства и имевшие обширный театрально-ремесленный опыт и организационную сноровку. На их обязанности было во-время подать занавес, во-время выпустить на сцену отдельных исполнителей, следить за тем, чтобы актеры, хор и мимисты «играли», т. е. производили бы определенные жесты, долженствующие передавать «переживания»,

наконец, чтобы участники распределялись на сцене в каком-то определенном порядке. Малодаровитого актера подобные режиссеры могли научить двум-трем стандартным жестам, могли расставить хор эффектно, но шаблонно, по раз навсегда заведенному порядку. Творчеству же крупнейших певцов-артистов указания таких режиссеров в очень малой степени помогали, а чаще мешали своей рутинностью и безжизненно-ремесленным отношением к искусству[1].

Чрезвычайно колоритная фигура, ярко характеризующая уровень сценической культуры императорской оперы,—глава режиссерского управления Мариинского театра Г. П. Кондратьев[2]. В прошлом крупный оперный певец, Кондратьев обладал несомненно большим театральным опытом. Однако достаточно просмотреть его записки, его рутинные замечания о творчестве Чайковского (разглагольствования о недостатках вокального стиля, о трактовке образа Лизы и т. д.), чтобы понять, насколько не соответствовал он роли постановщика и художественного главы в спектакле такого новаторского произведения, как «Пиковая дама». Превознося роль Всеволожского в успехе «Пиковой дамы», Кондратьев не только «излишне подкуривает фимиам директору», но обнаруживает свое непонимание великого произведения Чайковского; композитор представляется ему лишь талантливым исполнителем поручений Всеволожского! С другой стороны, Кондратьев, очевидно, совершенно искренне преклонялся перед Всеволожским, инициатива и культура которого импонировали малоинициативному и недостаточно культурному «главному режиссеру», а стремление Всеволожского к эффектам зрелища представлялось идеалом оперной реформы.

Записки Кондратьева, показывая уровень общей культуры театра, свидетельствуют еще об одном громадном пороке императорской сцены—об отсутствии контакта между частями аппарата, об извечной вражде режиссерского управления с монтировочной частью, вражде, имевшей результатом плохую слаженность постановок. Характерно, что жалоба на отсутствие полных декораций, костюмов «хотя бы на двух последних репетициях», содержащаяся в записи Кондратьева по поводу премьеры «Евгения Онегина» (1884), почти в тех же выражениях повторяется восемь лет спустя в связи с премьерой «Иоланты».

Таким образом, в силу заведенных порядков спектакли опер Чайковского, как и все оперные спектакли, шедшие

тогда в императорских театрах, не могли представлять собой единую глубоко продуманную постановку, осуществленную творчески спаянным и дружным коллективом. Это не были постановки в современном понимании слова: каждая из частей—музыкальная, декоративная, костюмерная, бутафорская и т. д.,—получив перед началом репетиций самые общие задания, готовилась самостоятельно, и затем в последние дни все это склеивалось и сводилось воедино по известным традициям и шаблонам. Если части были подготовлены тщательно и серьезно, если среди исполнителей были таланты, могущие силой своей художественной интуиции и мастерства создать яркий сценический образ, если, наконец, на окончательное «слаживание» спектакля не жалели репетиций, то результаты могли быть удачны. Если же не было налицо всех этих условий, спектакль в той или иной мере не удавался.

Из постановок последних пяти опер Чайковского более других удался спектакль «Пиковой дамы», родившийся при наиболее благоприятном стечении обстоятельств. Наименее же удачным был спектакль «Орлеанской девы», где рутинность театральных порядков проявилась в наиболее полном и обнаженном виде.

Однако можно сомневаться в том, чтобы такая принципиально порочная система даже при самых благоприятных условиях могла порождать полноценные постановки, удовлетворяющие требованиям стилистического единства, полного соответствия всех элементов спектакля идее, замыслу и образам композитора. Дух ремесленничества и казенщины в той или иной степени лежал даже на лучших оперных постановках того времени.

Мы можем здесь сослаться на ценные свидетельства Римского-Корсакова, испытавшего на себе всю тяжесть театральных порядков. Эти свидетельства тем более ценны, что они относятся к той же эпохе, когда осуществлялись постановки последних опер Чайковского. Исключительный интерес представляет, например, рассказ Римского-Корсакова о подробностях постановки «Млады», надолго оставившей в композиторе чувства горечи и неудовлетворенности [1].

Некоторые же замечания Римского-Корсакова прямо затрагивают существо порочной системы, господствовавшей в Мариинском театре. Композитор пишет о том «духе самонадеянности и рутины», с каким пришлось ему встретиться во время репетиции оперы. Далее, он останавливается на разно-

бое в работе частей театрального аппарата: «Декоративная, костюмерная, машинная, режиссерская и музыкальная части в императорской русской опере идут врозь, и нет в дирекции лица, которое бы все это объединяло. Каждая из этих частей знает только себя и скорее готова подгадить другим, чем спеться с ними. Когда наступает время постановки оперы и приведения всего к одному знаменателю,—оказывается, что многое не приходится; но между тем всякий считает себя вне ответственности за действия других. Хотя постановке «Млады» и предшествовало заседание из заведующих отдельными частями лиц еще в предыдущем году, но на одном заседании всего не выяснишь, а многое было и позабыто»[1].

Завершая рассказ о «Младе», композитор пишет: «Постановка «Млады» отнюдь не побудила меня к занятию сочинением»[2].

Некоторое представление о сущности реформы Всеволожского, с его исключительной ставкой на внешнюю эффектность и зрелищную красивость, подчас противоречившую стилю музыки, дает рассказ Римского-Корсакова о более поздней постановке (в декабре 1898 года) оперы «Снегурочка»: «Всеволожский вдруг возымел намеренье поставить мою «Снегурочку» с подобающим казенным театрам великолепием. Заказаны были новые декорации и костюмы, и опера была дана 15 декабря. Декорации и костюмы были действительно дорогие, изысканные, но совершенно не идущие к русской сказке. Мороз оказался чем-то вроде Нептуна, Лель походил на какого-то Париса; Снегурочка, Купава, Берендей и другие были разодеты подобным же образом. Архитектура берендеевского дворца и домик слободки Берендеевки, лубочное солнце в конце оперы до смешного не вязались с содержанием весенней сказки. Во всем сказывалось непонимание задачи и французско-мифологические вкусы Всеволожского»[3].

Могучие таланты русского оперного искусства—гениальные композиторы, создавшие классические произведения, и их верные соратники—талантливые артисты-певцы—на протяжении всего XIX столетия не имели подлинной творческой атмосферы. В крупнейших театрах их окружал дух казенного ремесленничества. Господствовавшая система мешала сплочению всех сил исполнителей для создания целостного спектакля, соответствующего художественному замыслу композитора. Нерушимым оставался принцип «костюмированного концерта», противоречащего основным тенденциям русского реалисти-

ческого оперного искусства и, в частности, психологической глубине и напряженной драматичности оперных творений Чайковского. Костюмы и декорации могли быть нищенскими и вопиюще несоответствующими характеру произведения, как это было в «Орлеанской деве», и тогда рутинность и шаблонность постановки являлись воочию; костюмы и декорации могли быть роскошными и эффектными, как это было в большинстве постановок при Всеволожском, и тогда спектакли приобретали внешний блеск, радуя глаз зрителя богатством и разнообразием. Но не было в театре тех условий совместного целеустремленного творчества, которые только и могли привести к полноценному художественному воплощению талантливых произведений.

Разрыв между замыслом, между художественными идеалами и тем реальным результатом, который получался в театральной постановке,—вот что должно было угнетать Чайковского, доставлять ему мучения и разочарования. В этом отношении он делил участь всех великих русских оперных драматургов XIX века от Глинки до Римского-Корсакова.

В отличие от предыдущих трех опер, «Пиковая дама» на первом же спектакле имела решительный и блестящий успех. Успех этот возрастал с каждым днем. Первая постановка «Пиковой дамы» на сцене Мариинского театра—один из эффектнейших и наиболее слаженных оперных спектаклей того времени. Можно утверждать, что эта постановка—вершина мастерства оперного театра конца XIX века. Спектакль Пиковой дамы несомненно полон громадного исторического интереса: он дает ясное представление об уровне тогдашней театральной культуры и об основных тенденциях исполнительского стиля со всеми его положительными и отрицательными сторонами. В вечер 7 декабря 1890 года в значительной степени были установлены те традиции в интерпретации гениальной оперы Чайковского, которые повлияли на всю ее дальнейшую судьбу.

Каковы же были особенности этой постановки и явилась ли она, в порядке исключения из правила, полноценным воплощением величайшей русской оперы?

Биограф композитора и либреттист оперы М. И. Чайковский безоговорочно признал совершенство постановки; он утверждал, что «слушатель и зритель испытывал полноту удовольствия, не часто испытываемую в театре»[1]. Сам композитор, глубоко удовлетворенный триумфом, вознаградив-

шим его за все невзгоды, сопряженные с предыдущими тремя операми, дает положительную оценку спектаклю. Суммируя впечатления от двух постановок—петербургской и киевской,—композитор пишет: «Невиданно роскошная обстановка на столичной сцене и скромная, но изящная провинциальная меня вполне удовлетворили, и всеми исполнителями я безусловно доволен. Однакоже изумительнее всего: Фигнер и петербургский оркестр, которые сделали истинные чудеса» [1].

Отзыв композитора существенно разнится с мнением либреттиста. Если последний склонен найти полное сочетание музыкальных и зрительных впечатлений, т. е. ту гармонию, которая является идеалом оперного спектакля, то композитор, отмечая с сочувствием невиданную роскошь обстановки, все же особо выделяет исполнителя центральной роли (Фигнера) и оркестр.

Аналогичный отзыв дает композитор позднее и о московской постановке, опять-таки выделяя качество музыкального исполнения («ансамбль выше всяких похвал, Альтани был неузнаваем») и отдельных исполнителей (на этот раз предпочтение отдается исполнительнице Лизы—Дейша-Сионицкой [2]).

Несмотря на положительность всех этих оценок, несмотря также на отсутствие каких-либо критических замечаний, мы не можем утверждать, что хотя бы одна из постановок «Пиковой дамы», свидетелем которых явился композитор, действительно отвечала его идеалу.

Чрезвычайно показательна для оценки подлинного характера первого спектакля реакция публики и критиков. Совершенно очевидно, что первую публику в «Пиковой даме» привлекла прежде всего пышность обстановки, занимательность зрелищной стороны, эффектность исполнения наиболее доступных музыкальных номеров. Крупнейший успех выпал дуэту Лизы и Полины, арии князя и дуэтино Миловзора и Прилепы. Музыка оперы была воспринята как своеобразное костюмированное собрание романсов и арий, очень эффектных, благодарных для певцов, объединенных анекдотически-увлекательным сюжетом. Глубина психологических характеристик центральных героев, громадная динамика идейного и сюжетного развития, трагическая сила произведения, монолитность и небывалая органичность всей музыкальной формы—все это осталось незамеченным публикой и критиками. Именно на этом основаны единодушные упреки критиков, видевших в опере «поворот назад», незначительность «вну-

треннего содержания», отсутствие «глубины и искренности вдохновения».

Об отношении первой публики, а также и первых исполнителей и всех тогдашних театральных кругов к «Пиковой даме» дают представление публикуемые в настоящем сборнике записи режиссера Кондратьева. В его отзывах превозносится не столько сам композитор, сколько Всеволожский, детально разработавший всю постановочно-зрелищную часть оперы и, таким образом, обеспечивший внешний успех произведения. Помимо очевидного желания Кондратьева снискать подобными отзывами благорасположение своего высшего начальника, в строках Кондратьева несомненно отражена общая тогдашняя оценка «Пиковой дамы» как оперы зрелищной, выигрышной для исполнителей, но не более того.

Чайковский значительно опередил уровень культуры оперного театра своего времени, не подготовленного для полноценного воплощения столь сложного синтетического произведения, каким является «Пиковая дама». При всей талантливости отдельных исполнителей, при всем богатстве и совершенстве оркестра под руководством Направника, при всем великолепии и тщательной отделанности зрелищной части, в спектакле не было ведущей художественной идеи, соответствующей громадному замыслу гениальной музыкальной трагедии.

В первых постановках «Пиковой дамы» явственно проявились характерные тенденции, которые надолго были закреплены за исполнением этой оперы Чайковского: стремление к эффектности, внешнему блеску, мелодраматическому пафосу [1].

В последние годы жизни Чайковского и особенно после смерти популярность его оперных творений стремительно растет. «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» буквально не сходят со сцен столичных и провинциальных театров.

В трактовке казенных театров в предреволюционную эпоху трудно найти признаки какого-либо движения, творческих исканий, новых принципов сценического воплощения. Наиболее безупречной в этих театрах оставалась чисто музыкальная часть. Направник в Петербурге и Сук в Москве, руководя крепко слаженным музыкальным аппаратом, тщательно оберегали партитуры Чайковского от искажений. По воспоминаниям очевидцев, подлинным праздником являлись спектакли опер Чайковского, шедшие под управлением Рахманинова.

Были отдельные достижения и в работе наиболее выдающихся талантливых певцов, сумевших создать цельные образы,

в соответствии с замыслом композитора. Но ничего принципиально нового в трактовку опер Чайковского казенные театры в годы после смерти композитора не внесли, ибо по существу общая атмосфера и порядки не изменялись в этих театрах вплоть до Октябрьской революции[1].

Все живое и творчески прогрессивное встречало решительное сопротивление. Рутина и отсутствие живой творческой мысли отражались и на судьбе опер Чайковского. Незадолго до революции журнал «Музыкальный современник» дал следующую уничтожающую характеристику спектакля «Пиковой дамы» в Мариинском театре: «Пиковую даму» Чайковского постигла незаслуженная участь: вследствие доступности ее фактуры, мелодичности, а главное, вследствие «выигрышности» для исполнения опера эта до последней степени исношена и затаскана сонмом бездарных, подражающих друг другу исполнителей; каждая фраза, каждый жест в этой опере имеют свой, кем-то созданный трафарет, в который безотчетно впадают все артисты».

Надо ли говорить о тех многочисленных дурных штампах, которые выработались в провинциальных театрах, с их ставкой на гастролеров-премьеров! Не располагая всем тем, что обусловливало ценность столичных постановок (превосходный оркестр и хор, выдающиеся исполнители), провинциальные театры превращали слепо копируемые традиции казенных сцен в пустые трафареты и рутину. Вдохновенная лирика Чайковского подменялась сентиментальностью, которой так опасался гениальный композитор, а трагическая сила страстей, бушующих в «Пиковой даме», уступала место внешней, мелодраматической позе.

В дореволюционные десятилетия «Пиковая дама» стала одной из наиболее репертуарных, популярных и вместе с тем одной из наиболее затасканных опер. Внешние эффекты, надрывная чувствительность, искажения музыкального текста, постепенно засорявшегося отсебятиной провинциальных премьеров,—вот черты многих постановок «Пиковой дамы», которые можно было слышать в провинциальных городах России.

На фоне всей дореволюционной истории «Пиковой дамы» выделяется, как интересный эпизод, постановка в Театре музыкальной драмы. Совместная работа крупного режиссера Лапицкого и музыканта Бихтера могла бы оставить заметный след в сценической истории «Пиковой дамы», если бы предвзятые натуралистические принципы руководства театра

не стали непреодолимой преградой на пути к раскрытию истинного художественного содержания творения Чайковского, композитора, который в творчестве своем и в своих музыкально-эстетических высказываниях был ярым противником натурализма («узко понимаемой правды») и поборником подлинного реализма («высшей художественной правды»). Тем не менее Театр музыкальной драмы, хотя и на порочной основе, все же стремился к гармоническому сочетанию сценической части с музыкальным звучанием, к единству синтетического спектакля, и в этом смысле его постановка явилась новой страницей в сценической истории Чайковского.

Следует остановиться на крупнейших исполнителях этого времени. Великий Собинов, впервые создавший юношески-чистый, благородный образ Ленского, образ, вобравший в себя богатство поэзии Пушкина и музыки Чайковского, работал и над другими партиями в операх Чайковского. Известно его выступление в роли Андрея в «Мазепе». Творческой мечтой Собинова на протяжении многих лет была роль Германа, над которой артист работал упорно и долго, но по стечению обстоятельств, к сожалению, этот замысел не был осуществлен.

Выдающийся русский артист начала XX столетия Алчевский добился громадных результатов в работе над партией Германа, сумев насытить ее психологической глубиной и подлинно трагической силой содержания. Алчевский в партии Германа— восторженно-нежный любовник, сосредоточенно-мрачный безумец—потрясал и захватывал слушателей талантом, умом и темпераментностью своего исполнения.

Среди других исполнителей Германа следует выделить артиста Давыдова. Публикуемая в настоящем сборнике статья этого артиста рассказывает о том, как он стремился раскрыть психологический мир переживаний Германа, найти правдивое воплощение этого образа. Трактовка Давыдова представляется несколько спорной и противоречащей замыслу композитора (настойчивое приглушение лирически-любовной линии); однако в целом работа Давыдова несомненно представляла большую ценность и являлась в какой-то мере естественной реакцией против установившегося штампа мелодраматического сентиментального героя-любовника. Без помощи режиссера, в значительной мере идя вопреки общей атмосфере, царившей в казенных театрах, артист стихийно вел борьбу против безжизненного шаблона и рутины.

Выделяя работу над музыкой Чайковского крупнейших дирижеров и отдельных талантливых исполнителей, сыгравших положительную роль в истории русского оперного театра, все же приходится констатировать, что в дореволюционный период не было создано ни одной полноценной постановки «Пиковой дамы» или другой оперы Чайковского, постановки, являющейся действительным воплощением идеала композитора. Для осуществления этого идеала требовался решительный пересмотр всех традиций оперного театра, требовалась коренная реформа музыкально-драматического театрального искусства, реформа, подобная той, которую произвел в области драматического театра МХАТ.

Предпосылки для осуществления подобной реформы в оперном театре появились лишь в советский период.

VI

ЧАЙКОВСКИЙ В СОВЕТСКОМ ТЕАТРЕ

После Великой Октябрьской социалистической революции начинается новая полоса в сценической истории опер Чайковского. Народные массы, поднятые революцией к полноценной культурной жизни, жадно прильнули к сокровищам классического искусства. Чайковский, в силу великих качеств своей музыки, ее идейности и правдивости, искренности и глубины в обрисовке человеческих переживаний, классического совершенства и общедоступности формы, нашел путь к сознанию и чувствам миллионов новых слушателей. Популярность Чайковского в нашей стране неизмеримо возросла, он стал подлинно народным композитором. Появилась необходимость новых постановок его классических оперных творений. Нет ни одного оперного театра в стране, где не исполнялись бы оперы Чайковского.

Сознание неполноценности дореволюционных постановок опер гениального композитора толкало советские театры на поиски нового воплощения его бессмертных образов, освобожденных от груза мертвых штампов и рутины. Искания новой формы, новых принципов трактовки произведений Чайковского, исходящих из стремления наиболее полно и совершенно выявить все содержание и всю красоту творений великого классика, тем более обоснованы и плодотворны, что культура оперного театра в нашей стране неизмеримо выросла в сравне-

ции с театром дореволюционным. Рост культуры оперного театра идет и по линии всемерного использования громадных творческих достижений передового советского драматического театра, и по линии дальнейшего расширения и обогащения музыкально-исполнительской части, и главным образом по линии поисков такого гармонического сочетания всех выразительных средств, музыкально-звучащих и зрительно-сценических, которое служило бы целям наиболее полного воплощения идей и образов синтетического оперного искусства. Сочетание воедино творческих усилий певцов-солистов, музыкальных ансамблей, дирижера, режиссера и художника; поиски стилистического единства всех элементов оперного спектакля в соответствии со стилем исполняемого произведения; тщательная и углубленная работа актера над созданием образа, раскрытию которого подчинены все краски, все звучания, весь внешний облик и все сценические движения актера,—таковы основные черты того синтетического музыкально-драматического спектакля, о котором мечтали, к которому стремились все великие реформаторы оперного искусства в прошлом — композиторы и крупнейшие оперные певцы — и первые образцы которого появляются в нашу эпоху на подмостках нашего советского театра.

В той эволюции, которую проделал советский оперный театр, в его отдельных достижениях, в преодолении штампов старой оперной рутины и бескультурья немалую роль уже сыграла работа над произведениями Чайковского. С операми Чайковского связаны многочисленные творческие успехи советского исполнительства. Достаточно напомнить, что именно к «Евгению Онегину» Чайковского обратился впервые крупнейший мастер советского театра К. С. Станиславский, замыслив применить к музыкальному театру свои творческие принципы.

«Евгений Онегин», поставленный Станиславским в оперной студии, это целая эпоха не только в сценической истории опер Чайковского, но и во всей истории русского оперного театра. Правильно оценивая роль музыки как основного элемента синтетического оперного спектакля, Станиславский разгадал психологическую глубину и художественную правду образов Чайковского, гармонически слитых с поэзией Пушкина. Станиславский нашел для музыки Чайковского теплое, поэтически сдержанное, бесконечно богатое отдельными тонкими штрихами сценическое воплощение. Лучшая поста-

новка оперы Чайковского—работа Станиславского—явилась вместе с тем и лучшим пушкинским спектаклем в оперном театре.

Работая над «Евгением Онегиным», Станиславский четко осознал задачи музыкально-театральной реформы. О них он поведал в специальной главе своей артистической исповеди [1]. Его характеристика задач оперного певца, его требования творческого единства усилий дирижера, режиссера и певца, наконец его утверждение о том, «что в опере преобладает музыка, композитор, и потому чаще всего она именно и должна давать указания и направлять творчество режиссера»,—эти мудрые истины, практически проверенные в лучших музыкально-театральных opus'ах самого Станиславского, особенно же в «Евгении Онегине», несомненно должны служить катехизисом для деятелей оперного театра.

Мысли и опыт К. С. Станиславского в области музыкального театра исключительно плодотворны, они оказали громадное воздействие на многих передовых советских певцов и режиссеров. Не случайно в ряде входящих в настоящий сборник статей исполнителей (Мигая, Печковского, Лемешева, Антаровой, Мельтцер) читатель находит слова глубокой благодарности и преклонения перед великим мастером советского театра, успевшим приложить свой талант и свою могучую мысль и к музыкальному театру.

Станиславский лелеял мысль о постановке и «Пиковой дамы». Однако болезнь помешала мастеру самому руководить постановкой, которая была осуществлена по его плану в театре его имени режиссерами Вершиловым и Румянцевым. В спектакле «Пиковой дамы» были отдельные тончайшие реалистические штрихи и ценные находки; однако в целом этот спектакль далеко не поднялся до уровня предыдущей работы Станиславского.

Мы назвали ряд имен замечательных русских певцов—современников Чайковского, а также представителей следующих артистических поколений, добившихся больших творческих результатов в работе над крупнейшими ролями в операх гениального композитора. Этот список должен быть дополнен именами наших современников, выдающихся советских артистов, которые силой своего таланта и мастерства художественно воплотили образы Чайковского. Работа К. Г. Держинской над Чародейкой и Лизой, С. И. Мигая над Онегиным, И. С. Козловского и С. Я. Лемешева над Ленским, Г. В. Жу-

ковской, Е. Д. Кругликовой, Н. Д. Шпиллер над Татьяной, Н. К. Печковского и Н. С. Ханаева над Германом исключительно плодотворна; галлерея созданных этими артистами образов Чайковского входит в число лучших достижений советского оперного театра.

Однако если расценивать большинство спектаклей Чайковского, шедших и идущих в настоящее время в советских оперных театрах, если предъявлять к ним требования совершенного воплощения всех богатств и ценнейших особенностей стиля великого классика русской музыки, то придется признать, что постановка «Евгения Онегина» в студии Станиславского является пока по своему уровню фактом единичным, преобладают же постановки, в которых имеются существенные недостатки.

Тяжелый груз плохих дореволюционных традиций, еще не преодоленных до конца нашими театрами, а с другой стороны, те формалистические ухищрения, которыми были заражены некоторые оперные режиссеры,—все это дало себя знать в ряде спектаклей Чайковского, осуществленных на протяжении последних двух десятилетий. Вульгарно-социологическая трактовка Чайковского как «дворянина-упадочника» толкала театры на ошибочный путь переделок и «дополнений», которые декларировались как «критический пересмотр» наследия классика, на деле же являлись искажением и обеднением великих художественных ценностей.

Всем памятны постановки «Евгения Онегина», в которых хитроумные режиссеры пытались «разоблачить» поместно-дворянскую николаевскую Россию, или постановки «Пиковой дамы», стремившиеся обойтись без призрака графини. Подобные «экспериментальные» постановки, естественно, были обречены на неуспех и бесславию канули в вечность.

К сожалению, и в настоящее время еще на сцене крупнейших наших театров—ГАБТ СССР и Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова—нет полноценных постановок лучших опер Чайковского. В существующих спектаклях наличествуют следы и пристрастия к внешней эффектности, типичного для дореволюционных театров, и стремления к «доработке» классиков, характерного для пройденного этапа советского театра. Работа режиссера и художника в этих спектаклях оттеснила музыку с ее действительным художественным содержанием на задний план, а порой даже попросту мешает ее восприятию. В погоне за эффектностью зрелища,

за чрезмерной историко-бытовой конкретизацией спектакля режиссеры пренебрегли стилем музыки.

Несколько лет тому назад в газете «Музыка» была помещена статья, отмечавшая ряд принципиальных недостатков в постановках наших крупнейших оперных театров [1]. Уместно здесь процитировать отрывки из этой статьи, относящиеся непосредственно к операм Чайковского и затрагивающие недостатки, еще не изжитые и сегодня. Вот что писалось в этой статье о спектакле «Евгений Онегин» в Большом театре:

«Гениальные «лирические сцены», простые, полные задушевного, теплого чувства, психологической глубины и правды, оказались погребенными в жанрово-бытовых деталях (первая половина оперы, до бала у Ларины́х включительно) и пышных аксессуарах «большой исторической оперы» (бал в Петербурге). Зрителю некогда следить за судьбой и переживаниями героев, некогда вслушиваться в музыку. В первой картине экспозиция Ольги и Татьяны теряется в сутолоке массовой сцены, которая детализирована очень тщательно, но отнюдь не в соответствии с партитурой.

Но если в первой картине есть хоть внешний повод для разработки массовых жанрово-бытовых сцен, то в дальнейших картинах режиссер дает простор своей выдумке уже без всякого повода. Приведем лишь один пример. В первой картине зритель аплодирует эффектной панораме Сенатской площади, с любопытством изучает выставку экспонатов николаевской России, выискивая портреты исторических лиц. К концу картины, когда эти экспонаты оживают, заграждая путь Онегину, зрителю становится ясна тенденция постановщика: показать мрачную николаевскую эпоху, а Онегина наделить чертами бунтаря, чуть ли не декабриста.

Эти режиссерские вымыслы, ни в какой мере не основанные на материале оперы, говорят о том, что постановщик считает содержание самой оперы недостаточным, нуждающимся в дополнении, в идейной и смысловой догрузке.

Задача правильной сценической интерпретации музыкального замысла композитора, задача воплощения подлинного содержания оперы в сценических образах оказывается подмененной второстепенными моментами.

Вместе с тем режиссер не выполняет своего основного назначения не помогает актеру создать осмысленный образ, сливающийся с музыкальной характеристикой, являющийся

ее сценическим воплощением. Когда следишь в театре за сценическим поведением того или иного персонажа, то кажется, что постановщик свел свою работу с актером лишь к вопросам грима, костюма, отдельных деталей, движений, жестов (не оставить актера без дела!). Самое же главное—мысли и чувства основных персонажей, их переживания, их драма оказываются вне поля зрения постановщика.

Проследите за любым актером, которому приходится выступать в различных спектаклях. Актер по-разному гримируется, меняет костюм, выполняет различные движения и жесты по указанному режиссером плану, но внутренне не перевоплощается, не создает новые образы, соответствующие идеям композитора. Одни приемы—сценические и вокальные, одна окраска звука, один круг эмоций. Это не сценическое творчество, где всеми доступными художественными средствами артист воплощает образ, заданный ему композитором и разъясненный постановщиком.

Не следует искать вину только в самих актерах. Вина в системе, при которой перед актерами никто не ставил таких задач, не воспитывал их в этом направлении.

До последнего времени дирижер в оперном театре не владел своей ролью толкователя музыкальных замыслов композитора, ролью идейно-художественного руководителя, педагога и воспитателя всей армии исполнителей. Будучи лишь хозяином оркестра и в отдельных случаях достигая превосходной оркестровой звучности, дирижер недостаточно влиял на то, что происходит на сцене. Он лишь внешне объединял отдельные элементы спектакля в некую видимость ансамбля, добиваясь слаженности ритма, единства нюансов, но не влиял на стиль отдельных исполнителей, не определял основной стержень и целеустремленность всего музыкально-драматического развития».

Задача преодоления всех дурных традиций и штампов, задача глубокого и совершенного воплощения гениальных опер Чайковского, как «репертуарных» и бессменно идущих («Евгений Онегин», «Пиковая дама», а в известной мере и «Мазепа» и «Черевички»), так и произведений незаслуженно игнорируемых,—эта задача к столетию со дня рождения великого композитора еще не решена. А между тем советский оперный театр имеет все условия для ее решения, располагая талантливейшими певцами, богатейшей и совершенной театральной техникой, а главное, небывало высокой общей идейно-

художественной культурой, дающей возможность проникнуть в самую глубину замыслов и полноценно выразить все особенности стиля Чайковского в синтетических образах оперного спектакля.

В нашей стране, в условиях бурного роста советской музыкальной культуры, произведения Чайковского становятся всенародным достоянием. Его оперы пользуются любовью «настоящей публики», «всего народа»; сбывается мечта гениального композитора, стремившегося «расширить круг своих слушателей, действовать на сердца по возможности большого числа людей» [1].

Нужно, чтобы наши театры научились полноценно и совершенно воплощать глубочайшие идеи и правдивые образы Чайковского, доносить до слушателей все богатства стиля композитора. Задача эта сложна—она требует упорного труда, роста художественной культуры оперных театров, смелого преодоления всех штампов и рутины, требует полного осуществления реформы музыкального театра. Вместе с тем эта задача поистине увлекательна: работа над Чайковским сулит нашим театрам огромное обогащение исполнительского мастерства и открывает широчайшие перспективы дальнейшего творческого роста.

Вас. ЯКОВЛЕВ

ЧАЙКОВСКИЙ И ПУШКИН

ЧАЙКОВСКИЙ И ЛИРИКА ПУШКИНА

В кишиневском дневнике 1821 года Пушкин записывает: «Читал сегодня послание князя Вяземского к Жуковскому. Смелость, сила, ум и резкость; но что за звуки! *Кому был Фей из русских ласков*, вторжившая рифма «Хераскова» не примирает меня с такой какофонией». Разбирая другое стихотворение того же поэта, «Нарвский водопад», Пушкин в письме к автору (1825) отмечает «звуки музыкальные».

«Звукопись» (звуковое содержание слов) является органической частью великого поэтического мастерства Пушкина, всей его системы средств художественного воздействия.

Эту «музыкальную» законченность в поэзии Пушкина (о которой всегда так много писалось и говорилось, без учета, однако, глубоко сознательной работы поэта) живо чувствовал Чайковский.

Не могу понять,—писал он в письме к Мекк, каким образом, любя так живо и сильно музыку, Вы можете не признавать *Пушкина*, который силою гениального таланта очень часто врывается из тесных сфер стихотворчества в бесконечную область музыки. Это не пустая фраза. Независимо от сущности того, что он излагает в форме стиха, в самом стихе, в его звуковой последовательности есть *что-то* проникающее в самую глубь души. Это *что-то* и есть музыка»[1].

Оперы Чайковского, написанные на сюжеты произведений Пушкина («Евгений Онегин», «Мазепа» и «Пиковая дама»), — целая эпоха в истории русского оперного театра.

Возникает вопрос: почему композитор в вокальной лирике (в романсе и песне) почти совсем не обращался к пушкинской поэзии, которую он так высоко ценил? В сцене письма Татьяны музыкальность стиха повела к наиболее полному проявлению творческого гения Чайковского; но отчего же в своих многочисленных романсах композитор почти не нашел возможности использовать страницы богатейшего лирического наследия Пушкина? Несколько фактов, относящихся к данному вопросу, могут, как нам кажется, косвенно осветить отдельные моменты основной темы нашей работы— о театре Чайковского на пушкинские сюжеты.

Один из личных друзей композитора вспоминает: «Чайковский в разговоре со мной сказал однажды, что не может почти писать романсы на слова Пушкина, потому что у поэта все выражено так ясно, полно и прекрасно, что музыке договаривать нечего» [1].

Такое заявление говорит о том, что Чайковский пытался писать на тексты Пушкина. К числу этих попыток относится (вероятно, самая ранняя из них и до нас не дошедшая) написанная еще в годы его учения в консерватории сцена: «Объяснение Самозванца с Мариной. Ночь. Сад. Фонтан» [2].

Но поэтическая ценность стихотворения для Чайковского еще не являлась решающей в выборе текста для музыкальной композиции; в некоторых письмах он чрезвычайно высоко оценивает, например, Фета, Тютчева, а между тем на слова первого поэта им написано всего три романса [3], а из творчества второго им использованы тексты также лишь для трех вокальных пьес—два романса (из них один—перевод из Гете) и дуэт [4]. Любопытно, что в поэзии Фета, так же как и у Пушкина, он особо выделяет ее музыкальность: «Это не просто поэт, скорее поэт-музыкант» [5].

Однако на стихи Фета Чайковским написано менее, чем на стихи Апухтина, Полонского, Ратгауза, К. Р., не говоря уже об Алексее Толстом (четырнадцать романсов) и Плещееве (кроме четырнадцати, из серии детских песен ор. 54, еще пять, впрочем, почти все переводные). Так, для Чайковского выбор текста решала не музыкальность стиха, а «большее или меньшее удобство [стихотворения] быть положенным на музыку» [6]. Это замечание требует, разумеется, дополнительных разъяснений.

В историческом споре о правах текста и музыки Чайков-

кий твердо стоял на позиции преимущественного значения музыки перед словом. Его творческие приемы, основанные на этом убеждении были предметом постоянных нападок большинства русских критиков—от Ц. Кюи до В. Каратыгина.

Приведем одно из многих суждений Кюи, отстаивавшего иной принцип и более или менее последовательно осуществлявшего его в собственном творчестве: «Истинно вокальных композиторов вдохновляет поэтический текст: его метр определяет ритм музыки и такт; строение фраз текста определяет музыкальную фразировку и строение мелодии; форма стихотворения определяет музыкальные формы, величина стихотворения—количество музыки, словом—все в вокальной музыке должно быть вызвано текстом. Редко лучше подобное мы находим у Чайковского. Текст для него не имеет серьезного значения, поэтому он так часто выбирал для своих романсов не только заурядные, но просто плохие стихи. Музыка у него сама по себе, а текст сам по себе; обыкновенно музыки много, текста мало, приходится повторять не только стихи, но и отдельные слова, т. е. искажать и форму и даже смысл стихотворения. Поэтому музыка многих романсов Чайковского прелестна, а хороших романсов у него мало. Такое же обращение со словом находится в операх Чайковского... Конечно, Чайковский приобрел некоторую практику в верном употреблении ударения в пении, но фразировка его слаба, а некоторые повторения слов—просто забавны» (1887) [1].

Свое категорическое осуждение, лишь немного смягченное, Кюи повторил в известной книге «Русский романс», где подробно формулировал требования, предъявляемые к вокальному композитору; в главе, посвященной Чайковскому, Кюи подчеркнул, что с точки зрения этих требований Чайковский, будучи «прежде всего симфонистом, гораздо менее вокальный композитор» [2]. Вслед за Кюи повторяла те же доводы значительная часть русской критики XIX века.

Впоследствии В. Каратыгин не раз возвращался к этому вопросу и в одной из последних своих статей обрушился на Чайковского как за неразборчивость в выборе текстов, так и за «варварское», по словам критика, обращение со стихом (в частности, В. Каратыгин обвинял Чайковского в искажении «музыки стиха») [3].

Сам Чайковский, признавая некоторые свои недостатки по части «музыкальной декламации», в одном из писем коснулся этих нападок и объяснил свою позицию так: «Ваши указания

на погрешности против декламации, вероятно, слишком снисходительны. В этом отношении я неисправим. Не думаю, чтобы в речитативе, в диалоге я наделал много промахов этого рода, но в лирических местах, там, где правдивость передачи общего настроения увлекает меня,—я просто не замечаю ошибок, подобных тем, о коих вы упоминаете, и нужно, чтобы кто-нибудь точно указал на них, чтобы я их заметил. Впрочем, надо правду сказать, что у нас к этим подробностям относятся слишком щепетильно. Наши музыкальные критики, упуская из виду, что главное в вокальной музыке — правдивость воспроизведения чувств и настроений,—прежде всего ищут неправильных акцентов, не соответствующих устной речи, вообще всяческих мелких декламационных недосмотров, с каким-то злорадством собирают их и попрекают ими автора с усердием, достойным лучших целей. По этой части особенно отличался и до сих пор, при всяком случае, отличается Кюи. Но согласитесь, что безусловная непогрешимость в отношении музыкальной декламации есть качество отрицательное и что преувеличивать значение этого качества не следует. Однакож, указывая на это свойство наших зоилов, я вовсе не претендую быть правым... Что касается повторения слов и даже целых фраз, то я должен сказать, что тут диаметрально расхожусь с вами. Есть случаи, когда такие повторения совершенно естественны и согласны с действительностью. Человек под влиянием аффекта весьма часто повторяет одно и то же восклицание, одну и ту же фразу [1].

Взгляд на задачи музыки передавать лишь общее, основное настроение, выраженное стихотворением, поддерживал, как известно, друг Чайковского Ларош, выдающийся музыкальный критик. Одна из его статей, появившаяся уже в то время, когда боевые столкновения с «могучей кучкой» стали затихать, стремится найти компромиссные решения в убедительных исторических примерах [2].

Ларош указывает здесь на то, что «никто не думает отрицать вокальную музыку... Вопрос только в том, требует ли совместное существование двух искусств в более или менее близкой связи безусловного и рабского подчинения одного из них другому, нельзя ли установить между ними такой modus vivendi, который, удерживая их от столкновений, гарантировал бы их взаимную независимость. На этот вопрос есть множество ответов... Для меня,—продолжает он,

идеал декламации—народная песня, положим—русская. Здесь, в этих простодушных, нередко суровых образцах почти первобытного творчества, одновременно сказывается живая связь двух искусств и их обоюдная свобода».

Далее Ларош ссылается на композиторов последних столетий от И. Баха до Берлиоза и Глинки, у которых декламация «то с преобладающим поэтическим, то с преобладающим музыкальным элементом представляет высокие, быть может, недосягаемые примеры». И в творчестве самого Кюи, главнейшего пропагандиста новейшей декламационной школы, Ларош находит примеры отклонений от чисто декламационного принципа в опере «Анджело» и особенно в «Ратклиффе», где сильно чувствуется «песенный» элемент, который «и был в свое время замечен и обличен вагнеристами» [1].

Мы привлекли исторический материал не для того, чтобы разрабатывать здесь проблему взаимодействия музыки и поэзии, но чтобы напомнить о той обстановке, в которой творил Чайковский-композитор, ищущий наиболее полного выражения своей творческой индивидуальности и в то же время сознающий необходимость «стать с веком наравне». Но, будучи очень чутким к новым явлениям в искусстве, он никак не мог все же признать обязательным ограничивать свое широкое мелодическое дарование теми рамками, какие устанавливала декламационная школа в своих наиболее крайних требованиях. Быть может, именно этим объясняется неспокойное, далеко не беспристрастное отношение к Даргомыжскому, выраженное в дневнике Чайковского, и там же—его восторженные строки, посвященные творчеству Глинки, с которым его сближало свободное проявление богатого мелодического начала как главного элемента в лирической музыке.

Начало композиторской деятельности Чайковского относится к годам, когда в петербургской среде передовых музыкантов творчество Даргомыжского (особенно его «Каменный гость»), как известно, получило значение боевого лозунга; отношение Даргомыжского в «Каменном госте» к пушкинскому тексту вело к пересмотру взглядов на будущее развитие оперы и вокального стиля [2]. Однако тенденция Даргомыжского и его последователей могла заставить Чайковского лишь еще острее осознать обособленность своего пути; его мелодика, обусловленная стихийным эмоциональным импульсом, не могла являться иллюстративным раскрытием поэтических образов или служить «добавлением» к тексту (хотя бы и не в плане

изобразительном, а психологическом). В данном случае говорится о лирическом тексте, отличающемся, конечно, несравненной «полнотой», как сказал Чайковский, содержания.

В пушкинском стихе, насыщенном богатыми и разнообразными оттенками мысли и чувства, «каждый отдельный образ служит дальнейшему развитию мысли, развивает с логической стройностью основную тему», «в то же время каждый образ обладает исключительной смысловой четкостью». «Слитность мысли и образа, смысловую ответственность и весомость каждого слова можно видеть в любом стихотворении Пушкина. Достигается она точностью словоупотребления, тщательным подбором смысловых оттенков слова, *выверенностью* его лексической окраски, *соотнесенностью каждого слова со всем контекстом* (курсив наш.—*В. Я.*).

Пушкин не стремится к внешней эффектности, к обилию метафор, к патетике или напряженной подчеркнутости стиля и слова. Наоборот, эта внешняя «манерность» ему чужда, и именно ее он осуждает в своих отзывах о французских романтиках. Этой внешней эффектности стиля Пушкин противопоставляет смысловое содержание стиха, осуществляя идеальное слияние между «формой» и «содержанием», благодаря которому «снимается» вопрос о «форме», о сделанности стиха, а самый стих становится обязательным»[1].

Именно эту «обязательность» стиха должен был чувствовать Чайковский, который не находил в музыке своего индивидуального решения пушкинской лирики. Сознание предельного совершенства, полной гармоничности и ясности пушкинского стиха—то, что для Чайковского было главным в искусстве и наиболее притягательным в поэзии,— очевидно, и мешало композитору использовать для своего творчества лирические стихотворения Пушкина. Право на достойное музыкальное оформление лирики Пушкина Чайковский нашел для себя впервые лишь в тех страницах, которые называются «письмом Татьяны».

С точки зрения упрощенного понимания Кюи, нетрудно найти, что у Чайковского «музыка сама по себе, а текст сам по себе» и что Чайковский «относился к тексту с деспотическим высокомерием», «а так как свысока третировать истинно великих поэтов было все-таки как-то неловко, то их имена редко встречаются в романсах Чайковского»[2]. На самом деле Чайковский вовсе не был вполне равнодушен к вопросу о литературных источниках музыкального творчества[3]. «Мне

кажется,—пишет он уже после создания «Пиковой дамы», в 1891 году (т. е. за два года до смерти),—что я действительно одарен свойством *правдиво, искренно и просто* (курсив Чайковского.—*В. Я.*) выражать музыкой те чувства, настроения и образы, *на которые наводит текст* (курсив наш.—*В. Я.*). В этом смысле я *реалист*» (курсив Чайковского.—*В. Я.*). Его очень смущало отношение музыкальной критики к его вокальному творчеству. «Знаете ли,—пишет он в том же письме,—что *вся* русская пресса очень долго *безусловно отрицала во мне вокального композитора* (курсив Чайковского.—*В. Я.*) и упорно держалась того мнения, что я дальше симфонии итти никуда не могу. Этого мнения обо мне держатся до сих пор некоторые присяжные аристархи!!!» [1]

Проблема взаимоотношения творчества Пушкина и Чайковского не может быть понята, если не принять во внимание глубокое различие мировоззрения обоих великих художников. И потому именно в лирике, где личность творца проявляет себя наиболее субъективно, Чайковский, будучи предельно искренним в своем искусстве, не мог найти средств для *полного охвата содержания и выявления пушкинских образов, чувств и настроений, а он только так понимал свою задачу.* С присущей ему искренностью и прямотой в вопросах искусства композитор не стремился развивать те темы, которые были вне его творческих возможностей. Вот почему так редки случаи обращения Чайковского к лирике Пушкина.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

Еще при жизни поэта многие из пушкинских поэм, повестей и даже отдельных стихотворений появились на сцене в форме балета, мелодрамы, драматического зрелища и даже водевиля [2]. Некоторые из этих спектаклей Пушкин несомненно видел; однако его отношение к ним совершенно неизвестно. Никаких указаний в переписке поэта, заметках, мемуарах об этом не имеется. Можно думать, что он относился к этим переделкам снисходительно, так как иначе его суждение прозвучало бы в той или иной форме. Известно только, что Пушкин дал свое разрешение на инсценировку «Цыган». Наиболее драматическая из его южных поэм на сцене произвела впечатление лишь «песнью Земфиры».

Инсценировка в целом успеха не имела. Но сам поэт однажды заявил: «Только с «Цыган» почувствовал я в себе призвание к драме»[1]. «Песнь Земфиры», как известно, пользовалась большой популярностью в музыкальных интерпретациях Виельгорского и Виельгорского, постановка же «Цыган» не понравилась в «придворных кругах» именно за проявление «свободного чувства»; пьеса была немедленно снята. Еще раньше Н. М. Карамзин упрекал Виельгорского за Земфиру: «Как можно класть на музыку такие ужасы, и охота вам их петь!»[2]

Судьба пушкинских произведений на сцене удивительна; оригинальная драматургия поэта очень редко получала сценическое воплощение, в то время как его поэмы были признаны на сцене сначала в виде балетов, а затем и в оперных формах. Не связано ли это с тем, что многие поэтические произведения Пушкина носят в себе зерна истинного драматизма, а драматические сочинения его насквозь лиричны? Эта лирическая сущность пушкинской драматургии и побуждала музыкантов к творчеству.

Первая инсценировка «Евгения Онегина» относится к концу 40-х годов прошлого столетия. Выступали в ней знаменитые актеры: Каратыгин 1-й—Евгений, Самойлов—Ленский, Самойлова 2-я—Татьяна[3]. Переделка эта была не только примитивна, но до крайности груба и нелепа. Однако, по сообщению рецензента, «все бросились на этот спектакль... Как ни слабо вышло все это сценическое творение, но мы все-таки благодарны этому г. сочинителю за удовольствие, доставленное нам стихами Пушкина»[4]. Особенно выразительной показалась Татьяна—Вера Самойлова; через четыре года артистка переработала роль и произвела своим исполнением огромное впечатление. В последующие годы на петербургской же сцене шли отдельные отрывки из романа—сцены «в саду» и «в гостиной»—с различными исполнителями. В Москве эта переделка шла с 1846 года (Татьяна—известная артистка Н. В. Рыкалова); в 60-х годах в Малом театре в сценах из «Онегина» выступали крупнейшие артисты—И. В. Самарин и молодая Г. Н. Федотова[5]. Так, инсценировки пушкинских произведений продолжали свое существование в театре еще в молодые годы Чайковского и могли привлекать его внимание[6].

Композитор, по его собственным словам, «с ранних лет» был «потрясен до глубины души» «поэтичностью» образа Татьяны. Испытав всевозможные сомнения и огорчения после

неуспеха или полууспеха своих первых опер, Чайковский, не считаясь с наличием ряда препятствий к созданию «настоящей оперы» по пушкинскому роману, вместе с тем уже «не мог ее не написать»[1]. Никогда ни до этого, ни после не обнаружилась у него такая решительность в выборе сюжета, как в «Онегине»; а между тем, подобно Пушкину, и композитор «даль свободного романа (т. е. в данном случае—«лирических сцен».—*В. Я.*) сквозь магический кристалл еще не ясно различал», и он же мог вспомнить слова поэта: «Я теперь пишу *не роман* (у Чайковского—*не оперу.—В. Я.*), а роман в стихах (у Чайковского—неизвестной формы музыкальный спектакль.—*В. Я.*)—дьявольская разница». «О печати и думать нечего»,— прибавляет Пушкин, сообщая о начале своей работы (1823). «Я писал «Онегина», не задаваясь никакими посторонними целями... «Онегин» на театре будет неинтересен»,—заявляет композитор (30 апреля 1877 года) до постановки.

Причины к этому у художников были, конечно, разные, но скептицизм в том и другом случае одинаково обоснован. Не было уверенности в том, что произведение, по своей необычайности, могло дойти до читателя и слушателя наряду с другими, более отвечающими установленным образцам. Только в таком смысле и можно, разумеется, допустить взятую нами аналогию.

Можно представить себе переживания Чайковского, когда он пересматривал известные ему сценарии драматических переделок «Онегина» (свидетельство Кашкина) для того, чтобы создать либретто. Возможно, однако, что его решение укрепили и неизменный успех чтения письма Татьяны и смелый шаг Мусоргского, за три года перед тем осуществившего своего «Бориса Годунова»[2].

Очень часто и много осуждали Чайковского за либретто Онегина», искажающее произведение Пушкина. Вопрос о литературно-сценической форме в опере до сих пор еще является, как известно, самым острым в театральной практике. Ошибки наших классиков продолжают быть поучительными для вдумчивого композитора, работающего над советской оперой. Не только после длительного личного опыта[3], но и в первый период своей деятельности Чайковский далеко не был безразличен в выборе оперного сюжета и его разработке. В своих критических заметках композитор, правда, коротко, касается литературной стороны нескольких опер

(«Руслана», «Африканки», «Волшебного стрелка», «Гамлета»). О Вагнере, Бизе, о сюжетах своих опер он высказывается также в переписке[1]. В 1872 году, за пять лет до написания «Онегина», он возмущается переделкой для французской оперы «Гамлета» и говорит о легкомыслии либреттиста, который, смотря «на всякое драматическое произведение прежде всего с точки зрения его внешней эффектности, не станет долго задумываться над психологическими тонкостями Гамлета; он видит в нем лишь обыкновенного трагического героя, мстителя за смерть отца, жертвующего ради мщения любовью прекрасной Офелии. А тут еще весьма соблазнительная для либреттиста тень отца, затем сумасшедшая Офелия среди пляшущих поселян, входы и выходы королевской четы, сопровождаемые звуками труб и тимпанов,—всего этого вполне достаточно для эффектного оперного сценария; и вот стряпают либретто для композитора, который, по всей вероятности, до того времени и не подозревал о существовании Шекспира с «Гамлетом». Разумеется, будучи пересажен с драматической сцены на французскую оперную, Гамлет утратил все свои характеристические черты и сделался лишь простым оперным героем; разумеется, пришлось все неподходящее к музыке выбросить, а подходящее выставить более рельефно, но что за дело до шекспировской художественности композитору [этой оперы] с его либреттистами? Опера в сценическом отношении вышла весьма эффектна, а этого только и нужно»,—иронически добавляет Чайковский.

В последующем изложении Чайковский все же находит смягчающие обстоятельства, и это также заслуживает, как нам кажется, внимания, именно в отношении понимания им оперной практики. «Как ни отступали либреттисты,—продолжает он,—от хода действия подлинной трагедии, но произведение их не лишено все-таки и движения, и интереса, и смысла, и, с точки зрения практических условий сцены, оно нисколько не хуже наиболее известных оперных либретто французской школы. Авторы во многих местах старались даже придерживаться шекспировского текста, вследствие чего некоторые нумера... вышли весьма удачны в литературном отношении. Вообще, если бы в конце оперы либреттисты не выдумали при похоронах Офелии ни с чем несообразного появления тени, распоряжающейся судьбой действующих лиц, воздающей каждому по заслугам, заточающей королеву в монастырь, а Гамлету повелевающей царствовать, то,

независимо от большей или меньшей степени искажения, которому неизбежно подвергалась при переделке шекспировская трагедия (курсив наш.—*В. Я.*), либретто новой оперы можно было бы назвать весьма удачным, представляющим благодарную почву для *музыкальной обработки*»[1].

Сам Чайковский собирался, но так и не решился использовать произведения западноевропейских классиков литературы для своих опер. Так было с «Ромео и Джульеттой», «Франческой да Римини», «Отелло» и некоторыми другими. Иначе было, как мы знаем, в его симфоническом творчестве. Но и здесь он, в сущности, оставался не вполне доволен, признавая несоответствие своих образов с шекспировскими, дантевскими, байроновскими.

В опере исключением для Чайковского был главным образом «Онегин»; в «Мазепе» отклонения от замысла поэта, как увидим ниже, мешали ему в работе, но принципиально не очень смущали, а в «Пиковой даме», повидимому, еще меньше. В «Онегине» опасения Чайковского относились, можно думать, лишь к искажениям стихотворного текста[2]; подчеркнутая же «оперность» заключительной сцены бала у Лариных, не соответствующая пушкинскому изложению, и резкое нарушение ситуации, а в связи с этим и образов в последней картине (первой редакции) вызваны, очевидно, желанием композитора соблюсти привычные оперные формы.

Но едва ли в глубине души мог он признать законным тот «скандал», который по образцу хотя бы сцены на маскараде в «Травиате» разыгрывался на балу у Лариных[3]. Еще менее мог верить он в правоту своего поспешного решения окончить оперу в полном противоречии пушкинской восьмой главе. Но об этом ниже.

Увлеченный новой творческой задачей, необычайным художественным замыслом, он стремился музыкально передать «чувства, настроения», создать «образы», и прежде всего образ Татьяны.

В одном из известных своих писем, в которых Чайковский защищает выбор им для оперы «Евгения Онегина», он *подчеркивает то значение, какое имело для него самое содержание пушкинских образов,* поэтичность их характеристик, глубокая непосредственность переживаний, наличие «драматичности» в ранней смерти поэта. Из этого письма явствует, что увлекательная для Чайковского «*музыкальность стиха лишь отвечала той силе воздействия, какое на него*

оказала вся эмоциональная сторона произведения и «судьба Татьяны» [1]. Личное чувство пушкинской героини для Чайковского несомненно имело обобщенный смысл,—в нем он видел стремление к неясному, но положительному идеалу; сила и страстность этого чувства оправдывали тот симфонический масштаб, который был им взят в сцене письма и повлек за собою мысль о создании всей оперы. *Вступительные аккорды к сцене письма, вероятно, первые по времени строки сочинения Чайковским «Онегина», приближаются по своим трагическим акцентам к заключительным страницам всего творчества композитора—шестой симфонии: они как бы предваряют предстоящее Татьяне горькое разочарование* [2].

В судьбе пушкинской Татьяны Чайковский нашел для себя один из наиболее близких ему вариантов той темы, какая привлекала его с первых шагов творчества, когда он еще задумывал музыкально воплотить образ Катерины из «Грозы» Островского. И в последующих высказываниях Чайковского о «Ромео и Джульетте» Шекспира, в его разъяснении типа Чародейки и даже в его отношении к «Анне Карениной» можно проследить настойчивую мысль о глубоко цельном, беспредельно искреннем, мощном (определение Чайковского), всеохватывающем чувстве, которому в будущем грозит гибель [3].

С особенной любовью пишет Чайковский Татьяну, всю оперу, потому что пушкинский реализм, соответствовавший идеалам композитора (его слова: «простота, обыденность, не исключающие ни поэзии, ни драмы»), явился богатой почвой для романтического проявления понятных и близких по обстановке жизненных переживаний.

Современная Чайковскому критика склонна была отрицать наличие в музыке «Онегина» характеристик. Одни полагали, что опера страдает отсутствием «героя», так как таковым нельзя признать Евгения, а «герой» в опере непременно должен быть [4]. Кюи же находил, что «музыку Татьяны, Онегина, Ленского, Гремина можно перемешивать как угодно... и при этом степень выразительности и правды в опере Чайковского нисколько не изменится» [5]. Если принять во внимание, что тот же критик считал финальную сцену на балу у Лариных самою жизненною во всей опере», если вспомнить, что на первых представлениях успех имели лишь танцы первого действия, куплеты Трике и ария Гремина, то станут

понятными опасения Чайковского и его стремление придать «оперность» хотя бы некоторым сценам, в том числе последней[1].

Необходимо заметить, что в литературных кругах либретто должно было вызвать предубеждение, так как появление на оперной сцене персонажей пушкинского романа представлялось в ргіпі задачей неосуществимой. Это, как мы знаем, было и для Чайковского предметом большого беспокойства. «Где я найду Татьяну, Ленского, Онегина?»—не раз восклицает он перед постановкой.

П. С. Тургенев, ознакомившись с клавиром «Онегина», писал: «Несомненно замечательная музыка; особенно хороши лирические, мелодические места, но что за либретто! Представьте: стихи Пушкина о действующих лицах вкладываются в уста самих лиц. Например, о Ленском: «Он пел скурсив Тургенева. *В. Я.*) увидший жизни цвет без мысли и [illegible]». А в либретто стоит: «*Пою* (курсив Тургенева. *В. Я.*) увидший жизни цвет и т. д. И так постоянно»[2]. Как известно, такого именно места в [illegible], но подобные переносные передачи (Ларина и пока и пр.) и являются обычными при переделках для сцены вообще.

Иные литературные критики до настоящего времени склонны возмущаться введением в опере начальной строфы романа «Мой дядя самых честных правил», забывая, что стихи эти в партии Евгения кончаются строкой «Не отходя на шагу прочь!», т. е. взяты строки, вполне возможные для разговора и объяснения девушке причин своего появления в деревне, и только; к тому же эти строки характеризуют холодность и высокомерие, свойственные Евгению в первой половине оперы.

Автору этих заметок всегда было непонятно непризнание за Чайковским удачи в музыкальной характеристике самого Онегина. Напротив, как нам представляется, весь музыкальный образ Онегина с его холодными интонациями вытекает из эпиграфа, предпосланного Пушкиным к своему роману, где некоторые свойства его героя выводятся «из чувства собственного превосходства, быть может мнимого». Чайковский проводит эти равнодушные интонации вполне обдуманно и искусно—до того момента, когда у Евгения возникает искренний минутный порыв чувства в ариозо «Мечтам и годам нет возврата» (в полном соответствии с Пушкиным). В последних же двух картинах возникновение чувства Онегина

(за исключением нескольких фраз, в том числе и заключительной) подчеркивается тематическим материалом его партии, являющимся повторным или производным из мелодий Татьяны [1].

В оценке литературного текста «Онегина» критика, как и по поводу «Бориса Годунова» Мусоргского, доходила с своей стороны до курьезов. Так, серьезный и вдумчивый театральный критик С. Флеров (Ignotus) в требованиях к опере и либретто писал, например, следующее: «Особенно досадно, что все добавочные и вводные речи не напечатаны прозой, то есть тем, что они есть, а расположены строфами... Из уважения к Пушкину нужно было напечатать стихами лишь немногие подлинные его строфы». Однако многие соображения этого критика по поводу той же оперы для своего времени были небезынтересны. В статье отмечены между прочим грамматические ошибки либретто: «*Прошу вас (?) извиненья!* Я запоздал немного. Это невозможное *прошу вас извиненья* тем более непростительно, что, нисколько не противореча музыкальной фразе, можно было сказать: «прошу вас, извините» (курсив Ignotus'a). Критик, приняв во внимание размер, говорит о безукоризненной в грамматическом отношении правильности речи; композитор же, несомненно, исходил из того практического соображения, что пропуск «у» («у вас») незаметен в театральном пении, а «извиненья» звучит полнее, чем «извините» [2].

В выборе Чайковским пушкинского текста обращает внимание сохранение почти полностью всего письма Татьяны [3]; продуманно отобран текст онегинской арии в саду; элегия Ленского взята без всяких сокращений. Что касается арии Гремина (существенная перифразировка строф Пушкина и добавления, меняющие мысль поэта), то здесь, быть может, и в самом деле несколько неожиданно появляется сатирическая сентенция по отношению к «высшему свету», взятая из заключения шестой главы романа (по изданию 1831 года); однако в опере это проходит совсем незаметно, так как «типа» Гремина никакого нет, а есть оперный исполнитель, поющий очень красивую и доходчивую арию [4].

Чайковский в своих высказываниях совсем не касается ни степени охвата его оперой пушкинского романа, ни характера ее соответствия всему сюжету. Вполне понятно, что широкая картина пушкинской эпохи, данная в романе (этой «энциклопедии русской жизни», по известному определению

Белинского), не могла быть развернута в опере Чайковским, широкие, эпические полотна не увлекали творческой фантазии композитора. По словам Чайковского (в передаче мемуариста), ему «как-то не приходило в голову, казалось просто невозможным» создать из «Онегина» оперу до тех пор, пока он под влиянием случайного разговора не был *охвачен эмоциональной жизнью действующих лиц.*

Из «собрания пестрых глав» композитор остановился не на «ума холодных наблюдениях», а на «сердца горестных заметах». Ни сатирическая, ни живописущая сторона романа не привлекали Чайковского. Тем не менее некоторые элементы гротеска можно заметить в зарисовках гостей у Лариных или в краткой музыкальной характеристике Зарецкого. Отсутствие контраста в образе Ольги (по сравнению с Татьяной) объясняется некоторым невниманием композитора к ее характеристике[1], и если бы ее полумеланхолическая ария не была помещена вслед за пляской, то ошибка композитора была бы еще более заметна.

Для Чайковского, имевшего большое тяготение к стилизации вообще (особенно в последующие периоды творчества, для создания определенного историко-бытового колорита), характерен полный отказ от каких-либо намеков в этом смысле в характеристике Ленского[2]. В своем письме Чайковский подчеркивает «глубокий драматизм» ранней смерти поэта («богато одаренного», по его словам), погибшего из-за «рокового столкновения» по нелепому поводу. «Разве нет драматического положения,—продолжает он,—в том, что скучающий столичный лев [Онегин] *от скуки* (курсив Чайковского.—*В. Я.*), от мелочного раздражения, помимо воли, вследствие рокового стечения обстоятельств, отнимает жизнь у юноши, которого он, в сущности, любит?»[3]

Чайковский берет весь образ только таким, каким он является в предварительной характеристике Пушкина (VI—X строфы второй главы). Безысходный же трагизм предсмертной арии (особенно в оркестре) возникал, повидимому, кроме художественного замысла, и в связи с личными переживаниями автора в дни написания сцены дуэли, незадолго перед которыми им овладела мысль о самоубийстве[4]. Положив в основу своей оперы лишь одни лирические интонации, Чайковский уже не мог использовать ту тонкую смесь иронического с задушевным, что составляет характернейшую особенность романа.

Выше указывалось, что последняя сцена, в первоначальной редакции оперы совершенно изменившая всю ситуацию восьмой главы романа, была создана Чайковским для «оперности» финала. Но, быть может, здесь композитором руководило желание довести пафос подлинной страсти до той кульминации, которая им музыкально так ярко уже была дана в «Ромео и Джульетте», в дуэте Андрея и Наташи («Опричник»).

Роман Пушкина не был закончен, это ощущал и сам поэт. С уходом Татьяны создалась ситуация, для которой композитор не смог сразу найти соответствующего музыкального выражения. «В какую бурю ощущений теперь он [Евгений] сердцем погружен»[1].

Чайковский обращается в письме к одному из друзей с просьбой, чтобы знатоки сцены помогли ему найти последнюю фразу Онегина для возвращения к замыслу Пушкина. Новый текст заключительного восклицания Онегина нашел достойное музыкальное воплощение[2].

Чайковский всегда боялся упреков в сентиментальном[3], и *именно в романе Пушкина он получил [illegible] для музыкальной передачи здоровых и нормальных чувств. [illegible] безусловно послужило одним из важнейших стимулов к тому необычайному подъему, с которым были написаны [illegible]рические сцены*. Если его лиризм слишком часто, [illegible] здесь, переходит в сгущенно трагические страницы, то такова сущность его музыкальной индивидуальности, имевшая свои многообразные объяснения в социальных и бытовых условиях. Эта сущность его дает особое качество и иной колорит всему произведению, хотя и уводящему нас от литературного источника и поэзии Пушкина, но исторически оправданному непревзойденным музыкальным содержанием, [illegible]нным в него гениальным композитором, так по-своему, непосредственно жизненно подошедшим к небывалой художественной задаче. Но самая эта жизненность предопределялась и исходила от свойства той поэтической силы, которой полно творение Пушкина, его поэзией «живой и ясной».

«МАЗЕПА»

Если «Евгений Онегин» вызвал у Чайковского быстрое и бесповоротное решение написать оперу, то в отношении второй его «пушкинской» оперы дело обстояло несколько иначе.

Ни одно из крупных сочинений композитора не давалось ему с таким трудом, как «Мазепа». Эту оперу Чайковский писал в течение почти двух лет, в то время как опера «Евгений Онегин» и некоторые другие лучшие вещи композитора— «Пиковая дама», «Спящая красавица», «Черевички» («Кузнец Вакула») и др.—были написаны гораздо быстрее.

Замедленность творческого процесса при создании «Мазепы» находится в прямой связи как с общим стилем и характером поэмы, так и с тем литературным материалом, какой был получен Чайковским в виде уже готового либретто.

Успех «Онегина» несомненно направил мысли композитора к выбору нового сюжета для оперы из пушкинских произведений. Предшествовавшая «Мазепе» опера «Орлеанская дева» была начата до исполнения на консерваторской сцене отрывков из «Онегина» и закончена ранее первого представления того же «Онегина» в Московском Большом театре. Сюжет и приемы оперной композиции в «Орлеанской деве», носящие черты мейерберовской «большой оперы», являются в какой-то мере контрастом к оперному стилю «лирических сцен». В возникновении замысла «Орлеанской девы», очевидно, сыграло известную роль сомнение Чайковского в «театральном» успехе оперы того нового жанра, который был им осуществлен в «Онегине», хотя на «музыкальный» успех «Онегина» композитор, однако, все же рассчитывал [1].

Вечер 11 января 1881 года, когда в Москве на сцене Большого театра впервые в обычной, не интимной, обстановке блестящего оперного зала прозвучала опера «Евгений Онегин», не мог не заставить композитора задуматься о силе воздействия пушкинских образов.

Через четыре месяца, в мае того же 1881 года, Чайковский обращается к композитору К. Ю. Давыдову с просьбой уступить ему либретто оставленной, не оконченной им оперы на сюжет поэмы Пушкина «Полтава» [2]. «Я начинаю,—пишет он,— испытывать смутное поползновение приняться опять за оперу, и сюжет «Полтавы» очень соблазняет меня». Зная Давыдова как лирика, к вокальному дарованию которого он питал большое сочувствие, имея сведения, что либретто написано считавшимся тогда талантливым литератором и драматургом В. П. Буренным, Чайковский мог рассчитывать, что текст удачно разработан применительно к лирическим данным автора музыки и отвечает, таким образом, и его интересам. В действительности оказалось не совсем так [3].

Чайковский, вероятно, почувствовал себя в затруднительном положении, когда либретто оказалось в его распоряжении: он обнаружил в нем большое количество именно тех эффектов, от которых он уже отошел в «Онегине». И хотя по своим ранним музыкально-театральным впечатлениям Чайковскому был привычен круг сценических приемов итало-французской оперы, влияние русского реалистического искусства XIX века, тяготение к воплощению «подлинных переживаний» вступали в противоречие с устаревшими традициями западноевропейского театра. Образцом оперных приемов оставался, однако, для Чайковского «Дон Жуан» Моцарта, в котором музыкально-драматические характеристики покрывали крупные неудачи либретто да Понте; в особенности музыкальный образ донны Анны был для Чайковского предметом постоянного восхищения, высказываемого им в самых горячих выражениях[1]. В дальнейшем некоторые из страниц «Фауста» Гуно поддерживали Чайковского в его стремлении к реально-бытовым сюжетам, но только «Кармен» Бизе раскрыла ему настоящие возможности реализма в оперном искусстве.

Обращаясь к «Полтаве», Чайковский должен был найти в отдельных ее сценах и образах нужные ему черты реализма, характерные для этой поэмы, в которой, по определению современных нам литературоведов, осуществлено «преодоление байронизма», что отличает ее от «южных поэм». Однако смешанность жанров, наличие двух планов в сюжетном развитии «Полтавы» сильно осложнили задачу композитора.

Романтическая история любви Марии Кочубей к Мазепе, как известно, переплетается у Пушкина с героической эпопеей петровского строительства новой России, в его переломном моменте -полтавской победе. Необычайное художественное мастерство поэта связывает две сюжетные линии в единое целое; но тем не менее сам Пушкин колебался в определении акцента ее содержания; первоначально он полагал озаглавить ее «Мазепа». Реальная, конкретная характеристика самого Мазепы, глубоко человечный образ Марии, сжатые, но отчетливые обрисовки других действующих лиц, живость диалогов, драматизм сцен и положений, данных на широком фоне исторических событий,—все это (при великолепно звучащем, как бы обновленном стихе и богатстве поэтического выражения) должно было показаться Чайковскому особо значительным в дни его поисков пушкинского источника для оперы. Наличие же патетического характера всего изло-

жения поэмы в целом, в соответствии с трактовкой Пушкиным исторического содержания, как бы отвечало представлению о необходимом колорите исторической оперы.

Но прежде всего трагическая судьба Марии, с ее беззаветной страстью и полным подчинением захватившему ее чувству, с воплощением в ней тех черт, которые так близки были романтическому представлению композитора:

Все, что цены себе не знает,
Все, все, чем жизнь мила бывает.

Эта «поэма в поэме», по определению Белинского, должна была быть первым и главным импульсом к начальной заинтересованности Чайковского сюжетом «Полтавы». Однако тот свободный и быстро развившийся творческий процесс, который имел место при создании «Онегина» и впоследствии «Пиковой дамы», отсутствовал в творческой истории «Мазепы».

Первое сообщение о намерении писать оперу на присланное либретто встречаем в июне того же 1881 года. Еще не приступив, повидимому, к сочинению музыки, композитор пишет: «...если хватит охоты и вдохновения, примусь за оперу. *Это теперь единственная форма сочинения, способная вызвать во мне увлечение*»[1] (курсив наш.—*В. Я.*).

Далее, осведомляя об имеющемся либретто на сюжет «Полтавы», он в том же письме категорически подтверждает свое решение писать оперу, несмотря на огорчения и утомление, испытанные им незадолго в связи с постановкой «Орлеанской девы» в Петербурге. Но уже 25 августа того же года (1881) в письме к С. И. Танееву читаем: «Думал было приняться за оперу, а у меня под руками порядочное либретто, и я в часы досуга написал уже 4 номера. *Но она вся мне противна* (курсив наш.—*В. Я.*), и я чувствую, что усилий воли только и хватило, что на 4 номера»[2]. Здесь же он жалуется на усталость, на отсутствие «изобретения», на недостаток прежней непосредственности в творчестве и т. д.

1 декабря 1881 года, через три месяца: «Не знаю, что из этого выйдет, но *начал я с музыки к сцене Марии и Мазепы* из пушкинской «Полтавы». Если увлекусь, то, может быть, и всю оперу на этот сюжет напишу»[3]. И еще через полгода: «*Я пописываю оперу, или по крайней мере некоторые сцены «Мазепы», те, которые хоть сколько-нибудь пленяют меня.* Пишу с трудом»[4] (курсив наш.—*В. Я.*). И через несколько дней в письме к Н. Ф. Мекк, от 29 мая 1882 года, не раз

цитировавшемся, он рассказывает о своем отношении к сюжету и либретто. Из него явствует, что, когда за год перед тем он ознакомился с присланным либретто, оно ему «мало понравилось», и хотя он делал опыт положить некоторые сцены на музыку, но «дело как-то не клеилось», он «*оставался холоден к сюжету и, наконец, оставил и думать о нем*». «В течение года,—продолжает Чайковский,—я *много раз собирался отыскать другой сюжет для оперы, но* тщетно; а между тем хотелось приняться именно за оперу, и вот в один прекрасный день я перечел либретто, *прочел поэму Пушкина, был тронут некоторыми сценами и стихами—и начал со сцены между Марией и Мазепой, которая без изменения перенесена из поэмы в либретто*. Хотя я до сих пор еще ни разу не испытал такого глубокого авторского наслаждения, которое мне причинял, напр., «Евгений Онегин», когда я писал его; хотя, вообще, сочинение подвигается тихо и *особенного влечения к своим действующим лицам я не имею,*—но пишу, потому что теперь уже начал, и притом сознаю, что кое-что мне, все-таки, удалось»[1] (курсив всюду наш.—*В. Я.*).

Через месяц, в июне того же 1882 года, когда, повидимому, он пишет наиболее волнующие его части из поэмы Пушкина, встречаем в его переписке такое сообщение: «Мало-помалу у меня появилось если не пылкое увлечение к моему сюжету, то, по крайней мере, теплое отношение к действующим лицам»[2]. В дальнейшем же, *когда композитор в своей музыкальной работе идет больше по либретто, чем по тексту Пушкина,* мы читаем лишь об одних трудностях: «Никогда еще так трудно мне не давалось *какое-нибудь большое сочинение, как эта опера*»[3]. По окончании оперы: «Два года я над ней сидел, и много трудов она мне стоила»[4]. И удивительнее всего, что на этот раз, вопреки обычной манере работы Чайковского, *это касается в особенности* инструментовки: «Мне очень хотелось кончить инструментовку 1-го действия «Мазепы», но вряд ли это удастся; как-то не попрежнему идет у меня эта работа»[5] (курсив везде наш.—*В. Я.*), «Мазепа подвигается черепашьими шагами, несмотря на то, что я работаю по несколько часов каждый день... вещь, которую в прежнее время я бы оркестровал в один день, теперь оркеструю 3—4 дня»[6].

После довольно значительного перерыва, по внешним обстоятельствам, возвращаясь к той же работе, Чайковский

повторяет: «Инструментовка «Мазепы» идет черепашьим шагом. В пять недель я едва успел инструментовать три пятых одного действия»[1]. Все это приводит к тому, что *в дни и месяцы инструментовки «Мазепы» Чайковскому кажется, что он вовсе в будущем откажется от писания опер.* При всех разнообразных настроениях подъема и упадка в своем отношении к работе (настроения творческого упадка обычно были довольно мимолетны) Чайковский никогда ни до, ни после не приходил к таким категорическим заявлениям, как в процессе работы над инструментовкой «Мазепы» и по окончании всей оперы. Когда он заканчивает партитуру первого действия, сообщает: «*...опер больше писать не буду ни в каком случае*»[2] (курсив наш.—*В. Я.*).

Через семь с половиною месяцев по окончании оперы: «Кажется, навсегда теперь уж отказался от сценической музыки, хотя нельзя не признать, что опера имеет то преимущество, что дает возможность влиять на музыкальное чувство *масс* (курсив Чайковского.—*В. Я.*), тогда как симфонист имеет дело с избранной малочисленной публикой»[3]. И по поводу неопределенности успеха уже поставленной оперы на сцене в Москве и Петербурге: «Как бы то ни было, но этот относительный неуспех очень огорчает меня. Так как «Мазепа» *последняя опера, мною написанная,* то мне так хотелось, чтобы она вполне удалась!»[4] (курсив наш.—*В. Я.*).

В связи с предшествовавшими заявлениями слово «последняя» возможно толковать в смысле нежелания посвящать себя оперному творчеству. Чайковский неоднократно жаловался в письмах и дневниках на трудности в процессе творческой работы; было это даже и по отношению к «Пиковой даме», а также и к другим произведениям, очень удавшимся. Тем не менее ни одно из произведений Чайковского не вызывало у автора такой неудовлетворенности, как это было при сочинении «Мазепы».

Если прибавить еще тот малоизвестный факт, что *во время написания оперы им была сожжена первая редакция оркестровой картины Полтавского боя*[5], то сложность творческого процесса создания «Мазепы» становится очевидной.

Думается, вопрос не только в переломном состоянии всего композиторского пути и в появлении нового критического к себе отношения (о чем Чайковский с недоумением и даже горечью пишет в цитировавшемся письме к С. И. Танееву

от 25 августа 1881 года). Недоверие к себе, появившееся у Чайковского, имело в действительности источником *почти непрерывное напряжение воли при сочинении музыки на такое либретто, которое вызывало крайнее нерасположение, что обнаружилось уже после решения написать оперу вообще, при отсутствии другого подходящего сюжета.* Количество пушкинского текста в либретто было довольно велико, но зато выпали те великолепные переходы от личной драмы к историческому фону, которые придают столько живости, разнообразия и колорита пушкинской поэме. Пушкинские контрасты были, таким образом, до крайности ослаблены. Историческая обстановка, относящаяся к эпохе далеко не столь отдаленной, как в «Опричнике» и «Орлеанской деве», требовала данных, не имевшихся в достаточной степени у Чайковского. Общеизвестно, что, несмотря на замечательные музыкальные достоинства многих его хоров (в «Чародейке», например, несомненна превосходная характеристика народной сцены), широкие задачи массовых сцен в опере выходили за пределы его творчества.

Композитор с годами все более учитывал меру своих возможностей. Пример такого понимания мы видим в его мотивированном отказе впоследствии от сюжета «Капитанской дочки».

О личном сочувствии Чайковского к историко-бытовым моментам мы знаем из биографических материалов; оно сказалось в его умелье найти тонкие краски для соответствующих эпизодов и сцен. Но в «Мазепе» нельзя было развернуть историческую эпоху отчасти и потому, что она была тесно связана с личностью Петра, а цензурные условия 80-х годов не допускали выведения образа Петра на сценические подмостки.

Ослабление пушкинских контрастов не было никак компенсировано в сценарии. Говорят о мрачности сюжета в опере; Чайковский вообще не избегал такого колорита, но здесь внимание слушателя утомляется непрерывным следованием явлений, весьма близких по своему психологическому воздействию: два аналогичных финала первых картин (сцена ссоры, сцена заговора [1]), затем тюрьма с аксессуарами пытки, обмороки, казнь, убийство, безумие. Подлинной драматической завязки и развития нет, вместо того смена картин, в которых нет предпосылок к внутреннему развитию характеров. Это «драматические сцены», а не драма. Ларош в свое

время верно заметил, что «в этой опере интересно то, что не фабула, к фабуле же принадлежит то, что лишено интереса».

Пушкинская характеристика самого Мазепы также не нашла места в либретто и не была музыкально дана композитором. Хотя отдельные штрихи в музыке оперы имеются (например, во вступлении к опере), но в основном у Мазепы преобладают «оперные» моменты; еще более подчеркиваются они внесением арии «О, Мария», написанной по настойчивому требованию первого исполнителя этой партии в Москве.

Сделанный нами подбор высказываний и материалов помогает выяснить вопрос об отношении Чайковского к произведениям Пушкина и правильно оценить исключительное значение сценария и либретто во всем процессе оперного творчества.

Либретто, несомненно, мало соответствовало художественным интересам и творческому направлению Чайковского. Именно потому, что в процессе своего творчества Чайковский мыслил музыкальный материал уже в оркестровом звучании, инструментовка для него составляла наименее трудный этап всей работы. Но все сценические недостатки, о которых шла речь выше, связывали его инструментальное творчество, которое было неразрывно с его музыкально-сценическим мышлением. Вот почему именно в процессе работы над оркестром для него явились небывалые затруднения. Сценарий не давал материала для тех контрастов, какие были необходимы композитору в его музыкально-драматургическом плане. *В процессе инструментовки «Мазепы» для него явилась, повидимому, необходимость пересочинения многих моментов;* неудовлетворенность первоначальной редакцией Полтавского боя и ее уничтожение можно также поставить в связь с поисками соответствующих контрастов в концепции всей оперы. Отсутствие сценического разнообразия, а следовательно, и разнообразия психологических красок, из которых исходил композитор в своем оркестровом творчестве, приводило его к желанию хотя бы частично компенсировать эти недостатки литературно-сценической формы; отсюда его попытки (оказавшиеся безуспешными) отстоять перед Направником народную сцену [1], желание сохранить во что бы то ни стало эпизод «с пьяным казаком» [2], согласие на введение арии Мазепы.

Отклонений от Пушкина много; также много насыщенности эффектами, от которых хотел отказаться композитор в своем

оперном творчестве[1]. Но при том богатстве музыкального материала, которое дано в «Мазепе» Чайковского (и в том же драматически напряженном оркестре, так беспокоившем автора) при самых неблагоприятных условиях для композиции, опера остается одним из замечательных вкладов в историю оперного театра. Отдельные образы пушкинской «Полтавы» дополняются теми художественными впечатлениями, какие владели Чайковским, когда он впервые проникся мыслью об этом сюжете. Они переданы с особенной силой в сценах Марии с Мазепой, в драматическом эпизоде встречи ее с матерью и в той гениальной сцене финала, которой нет в поэме, но которая с полным соответствием Пушкину освещает в опере трагический образ несчастной Марии.

«ПИКОВАЯ ДАМА»

В неопубликованной переписке директора казенных театров Всеволожского с Пчельниковым, его московским представителем[2], находим следующее: «6 мая 1885 г. Скажите Кленовскому[3], что опера на сюжет «Цыган» существует Виельгорского... Не можете ли вы поручить Кандаурову составить либретто из «Пиковой дамы», которая в обстановке может быть очень удачною? Игорный дом, бал у княгини, ночная сцена у той же княгини, потом явление призрака,— тут можно дать простор фантазии,—а что касается костюмов, пусть перенесет действие в прошлое столетие—и дело в шляпе. Можно также воспользоваться стихотворениями Пушкина».

О дальнейшем известно следующее. Кленовский обратился за составлением либретто к Модесту Ильичу Чайковскому (1886), который и приготовил для него три первые картины оперы на сюжет «Пиковой дамы». По словам П. И. Чайковского, Кленовский «от сочинения музыки, в конце концов, отказался, не сладив со своей задачей»; в конце 1889 года тот же Всеволожский на репетиции «Спящей красавицы» (а по всей вероятности, и немного раньше) обращается уже к Чайковскому с просьбой написать оперу на сюжет этой пушкинской повести[4].

Довольно сложная история создания либретто «Пиковой дамы» и отношение к этому пушкинскому сюжету композитора недостаточно уточнены. Из письма от 28 марта

1888 года, в котором композитор впервые упоминает о «Пиковой даме», нельзя делать вывод о наличии уже в то время у Чайковского интереса к работе брата над либретто «Пиковой дамы». Напомним это письмо, имеющее непосредственное отношение к теме:

«Очень жаль, что ты так много времени потерял на либретто для Кленовского. Извини, Модя, но я нисколько не жалею, что не буду писать «Пиковой дамы». *После неудачи «Чародейки» я хотел реванша и готов был броситься на всякий сюжет* (курсив наш.—*В. Я.*), и тогда мне завидно было, что не я пишу. Теперь же все это прошло, и я *непременно* (курсив Чайковского.—*В. Я.*) буду писать симфонию, а оперу стану писать, только если случится сюжет, способный глубоко разогреть меня. Такой сюжет, как «Пиковая дама», меня не затрагивает, и я мог бы только кое-как написать»[1].

Впечатление от «неудачи» с «Чародейкой» относится к ноябрю 1887 года[2]. Таким образом, от момента возникновения *мимолетного интереса* к новому сюжету до сообщения *«завидно было, что не я пишу»*[3] (курсив наш.—*В. Я.*) проходит всего лишь четыре месяца (от ноября 1887 года до марта 1888 года), а не «три года», как это утверждается в некоторых театроведческих работах. Эти исследовательские мелочи дают в итоге более обоснованное понимание действительного отношения П. И. Чайковского к теме, приведшей к созданию выдающегося музыкального произведения.

Н. Д. Кашкин передает в своем рассказе о первом знакомстве с музыкой «Пиковой дамы» следующее: «Во Фроловском (на даче около Клина, где несколько лет жил в летнее время композитор.—*В. Я.*) я гостил несколько раз. Однажды были приглашены слушать только что оконченную «Пиковую даму» несколько человек из консерватории. Почему-то я приехал днем раньше всех, и композитор тотчас же после обеда начал мне играть свою оперу по порядку, сначала». Кашкин добавляет: «*Автор* был доволен в общем впечатлении, произведенном на меня «Пиковою дамою», *и сообщил некоторые подробности ее сочинения. По его словам, с сюжетом этим к нему приставали года два, сначала он просто смеялся над мыслью написать оперу на этот сюжет, «потом»,—говорил он,—мне пришло в голову, что сцена в спальне у графини великолепна, а потом и пошло и пошло»*[4] (курсив наш.—*В. Я.*).

Разговор этот относится к лету 1890 года, за несколько месяцев до первой постановки оперы в Петербурге (7 декабря 1890 года) и, вероятно, месяца через два по окончании ее, вскоре по приезде автора в Россию. Эти «года два» (когда к композитору «приставали» с сюжетом) надо считать с марта 1888 года по декабрь 1889 года—время репетиций «Спящей красавицы» в Петербурге, где Чайковским было дано окончательное согласие писать оперу.

Таким образом, интерес к «Пиковой даме» у композитора возник не сразу: это имеет значительное подтверждение и в рассказе Кашкина. Композитор, несомненно искавший новой плодотворной встречи с творчеством Пушкина (мы знаем, что Чайковский обдумывал возможность использования для оперы сюжета «Капитанской дочки»), не нашел еще в себе отклика на судьбу Германа, не зажегся мыслью о «роковом» для Германа столкновении с «тайной» старухи-графини; пушкинское произведение оставляло его вначале равнодушным.

Нам придется немного остановиться на общем отношении русской художественной интеллигенции в 70—80-х годах к пушкинской прозе. Но до этого отметим один штрих, имеющий для нас значение. М. И. Чайковским тогда были подготовлены две первые картины оперы (первоначальная редакция всех трех картин, написанных для Кленовского, нам неизвестна) [1]; таким образом, центральный момент, озаривший композитора мыслью о существе содержания оперы, — сцена у графини—оставался сценически еще не выявленным; вся же повесть в целом могла и должна была рассматриваться как «анекдот», блестяще рассказанный великим поэтом.

На протяжении всего XIX века среди русских литературоведов проза Пушкина (в частности «Пиковая дама») не находила того признания, которым пользовалась его поэзия. По разнообразным причинам, рассмотрение которых является задачей специальных литературных исследований, пушкинские прозаические произведения, как отчасти и драматические, были заслонены его лирикой, поэмами, «Евгением Онегиным». Однако «Пиковая дама» еще при жизни Пушкина пользовалась наибольшим успехом у читателей по сравнению с предшествующими произведениями. Вышедшие в 1831 году «Повести Белкина» успеха не имели. По словам П. В. Анненкова, вспоминавшего о широком читательском интересе к «Пиковой даме» в дни ее появления в печати, «общий успех этого

легкого и фантастического рассказа особенно объясняется тем, что в повести Пушкина есть черты современных нравов, которые обозначены, по его обыкновению, чрезвычайно тонко и ясно».

Любопытно, что наиболее высокая оценка повести тогда же была сделана известным журналистом О. И. Сенковским, хорошим музыкантом и довольно тонким музыкальным критиком. Вероятно, удивительная «музыкальность» прозы Пушкина в этом произведении была поводом к восторженному письму его к Пушкину (июль 1834 года), что вообще не было в характере Сенковского, склонного обычно к язвительному тону: «Вы начинаете новую эпоху для литературы, которую уже прославили в другой области. Русской прозе нехватает универсального языка, и я его нашел в вашем рассказе. Это язык ваших стихотворений, понятный и оцененный одинаково всеми классами, который вы переносите в вашу прозу рассказчика».

Последующая критика, признавая высокие достоинства повести как художественного произведения, однако, не понимала принципиальной значительности прозы Пушкина (в том числе и «Пиковой дамы»), ярко отразившей современную поэту социальную действительность. Такое отношение критики неминуемо должно было отразиться и на читательской массе, для которой гоголевский период русской литературы отодвинул прозаические произведения Пушкина на второстепенное место. К концу XIX века эти взгляды настолько утвердились, что даже знаменитая фраза Достоевского, так часто впоследствии цитируемая: «Герман... колоссальное лицо, совершенно петербургский тип,—тип из петербургского периода!»[1]—не была в обиходе литературной среды. И если Белинский, отметив, что рассказ в «Пиковой даме»—«верх мастерства», вместе с тем сказал, что «собственно это не повесть, а анекдот», то выражение М. Чайковского «прелестный пустячок» (о «Пиковой даме» Пушкина) и первоначальный скептицизм композитора покажутся понятными[2].

Какие были поводы у дирекции театров к предложению еще Кленовскому писать «Пиковую даму»? Четыре эффектные «оперные» сцены: бал, игорный дом (игра в карты—эффект, проверенный на «Травиате», гадание—по «Кармен», а игорный дом—по недавно появившейся «Манон»), встреча в спальне и смерть графини, появление призрака (старинная фантастика «Белой дамы»); тут же предрешалось, в согласии и с

обычаями театра, перенесение в XVIII век для бала исторических «костюмов», в которых был большой знаток сам Всеволожский, в качестве любителя-художника рисовавшего эскизы костюмов. Соответственно заданию даже составление либретто поручалось первоначально специалисту по «постановочной» части в Москве. Дирекции нужно было развернуть во всей театральной «красивости» пышное и разнообразное зрелище из минувшего века, подобно фантастической старине в «Спящей красавице», в подготовке которой вместе со знаменитым Мариусом Петипа принимал непосредственное участие тот же Всеволожский.

П. И. Чайковский в то время находился в состоянии горького разочарования в своем оперном творчестве, последовавшем за «Онегиным» (конечно, это менее касалось музыки, а преимущественно того театрального результата, который получился), в особенности по поводу «Чародейки». В эту оперу было вложено много сил; в ней созданы страницы, по своему творческому вдохновению не уступающие произведениям, имевшим безусловный успех. Успех же «Спящей красавицы» как бы заставлял композитора признать правоту притязаний театральной администрации; для него стало уже ясным, что лучше вначале согласовать свои творческие интересы с придирчивыми требованиями театра, чем сдавать позиции и вступать в мелочную борьбу (как это было с другими его операми) уже после создания произведения. Отсюда сложные компромиссы при разработке литературно-сценической части новой оперы; но здесь П. И. Чайковский как композитор все же вышел победителем.

Небезынтересно привести здесь малоизвестный рассказ Н. Д. Кашкина о творческом процессе Чайковского: «Потребность уединения [у композитора] отчасти основывалась на том, что Чайковский жил, окруженный действующими лицами сюжета, на который писал музыку. Он сам переживал и чувствовал все, что должны были испытывать герои его созданий: на иных он, случалось, негодовал, других любил, а иногда смешивал и свою личную жизнь с жизнью созданных им лиц. Его единение с сюжетом было так тесно, что в него не должен был проникать никакой чужой глаз. Поэтому он никогда ни с кем не говорил о ходе своей работы, не спрашивал ничьих мнений или советов. Если же у него являлось какое-нибудь сомнение относительно понимания сюжета, то он заводил речь издалека, вел будто одну из

литературных бесед, которые очень любил, и, осторожно выспросив собеседника, ничем не давал ему почувствовать, что в разговоре преследовались практические цели относительно занимавшей его работы, *прямого вмешательства в которую он просто не терпел.* Когда Петр Ильич был свободен, т. е. когда *его не занимала никакая крупная работа, тогда ему было возможно внушить сюжет, он даже сам искал этого, но как только останавливался на нем, тогда уже это становилось его личным делом, и ни в какой помощи он не нуждался, даже тщательно избегал ее»* [1] (курсив наш. -*В. Я.*).

Хотя эти наблюдения относятся по преимуществу к первому, московскому периоду творчества Чайковского, но они помогают нам понять те взаимоотношения, которые должны были установиться на этот раз между Чайковским и его «советчиками». И, быть может, навязывание сюжета (и притом в определенном плане) могло быть также одной из причин медлительности в решении Петра Ильича писать «Пиковую даму». И только когда сцена в комнате графини предстала перед ним во всей своей значительности («судьба», «смерть»), вопрос был бесповоротно решен. Для «уединения» и независимости в творческой работе (это теперь несомненно) Чайковский уезжает во Флоренцию.

Подробности совещания в дирекции театров (перед отъездом композитора), где был пересмотрен сценарий и обсуждены три первые картины либретто, известны не полностью [2]. Оба свидетеля, оставившие нам сообщения о новой планировке оперы,— М. И. Чайковский и В. П. Погожев (особенно, конечно, Погожев, не говоря уже о «докладах» по начальству режиссера Кондратьева)—склонны подчеркивать роль Всеволожского, приписывать ему то, что могло способствовать успеху *«спектакля»*.

Из сообщения М. И. Чайковского можно заключить, что не только весь бал, но и Зимняя канавка были внушены дирекцией; если даже и так, то само содержание—гибель Лизы—было необходимо композитору в его понимании сюжета. Это видно из письма Чайковского к брату из Флоренции (2/14 февраля 1890 года) и верно отмечено И. Глебовым в его «Симфонических этюдах» [3].

В третьей картине на балу (сценарий которой, по словам М. И. Чайковского, был «совершенно изменен» на совещании) участие Всеволожского без сомнения прежде всего относится к интермедии и балету (что было вполне во вкусе дирек-

тора), а не к поведению действующих лиц и внутреннему развитию событий[1]. Как свидетельствует Погожев, Всеволожским же «намечена схема сцены встречи Германа и графини в ее спальне». Схема, т. е. порядок действия. Всем этим мы хотим показать, что если сценарий в опере с точки зрения *постановочного интереса* (в том числе декорационного) был внушен дирекцией, то ее влияние не распространилось на музыкально-драматическую сторону.

Получилось либретто сложное, в двух планах; посредником явился М. И. Чайковский, стремившийся согласовать стремления обеих сторон; это было тем легче, что, как сказано, Петр Ильич на этот раз признал возможность *предварительного вмешательства* дирекции в «театральную» идею спектакля. Однако есть любопытные детали: по проекту дирекции не только Полина и Томский участвуют в интермедии (Миловзор и Златогор), но и сама Лиза выступает в качестве Прилепы. Однако здесь Чайковский, затронутый в существе понимания образа, должен был отстоять себя, что, повидимому, ему удалось без особого труда. «Теперь одно очень важное замечание,—пишет Чайковский из Флоренции Всеволожскому (26.III/7.IV 1890 года) относительно интермедии.— В ней партию Прилепы решительно не может исполнять Лиза, ибо это не вяжется с глубоко трагическим положением Лизы, весьма уже полно и ясно определившимся в этой картине. Итак, партию Прилепы должна петь примадонна, но другая, по возможности молоденькая»[2].

Мы уже видели, какие простейшие, но немаловажные с точки зрения опытного театрального чиновника поводы были к нарушению пушкинского замысла. Наше понимание пушкинской «Пиковой дамы», как глубоко продуманного этюда к социальному роману, конечно, не позволяет нам согласиться с этими переделками. Образ Германа, представителя «нового» слоя, одиноко в чужой среде стремящегося завоевать независимое положение, преодолеть неполноценность своей судьбы, не может быть совместим с социальными условиями и обстановкой второй половины XVIII века. Но необходимо прежде всего вспомнить об указанном уже взгляде, существовавшем в то время, на литературно-историческое значение пушкинской повести. К тому же мы знаем об особом влечении Чайковского к XVIII веку и его быту, что, очевидно, склоняло его на уступки. «Вам известна моя ненасытная страсть ко всему, что касается XVIII века»,—пишет Чайков-

ский еще в 1878 году[1]. Хорошо известны строки, относящиеся к моменту сочинения пасторали в «Пиковой даме»: «Когда я писал, по временам мне казалось, что я живу в XVIII веке и что дальше Моцарта никого не было»[2].

Однако нет оснований полагать, что Чайковский вне пасторали мыслил все действие в обстановке XVIII века. Песенка из оперы Гретри, как неоднократно отмечалось, вполне уместна в устах графини, отживающей свой долгий век в 30-х годах XIX столетия; дуэт Лизы и Полины, романс Полины с большой убедительностью могут быть отнесены к сентиментально-романтическим настроениям первых десятилетий пушкинской эпохи[3] (в музыке с некоторым запозданием сравнительно с литературой). Что же касается песенки Томского в игорном доме, написанной на текст Державина, то, быть может, композитор имел в виду какой-либо напев XVIII века, но особого «исторического» значения этот колорит здесь не получает. Остальные хоры («канты») на материале Бортнянского и полонез по Козловскому (оба—композиторы конца XVIII века) относятся к балу, который, как видим, почти исключительно и является выражением эпохи, прибавим — вполне внешним. Но эти хоры очень невелики по длительности и вместе с интермедией также производят впечатление «вставных», если иметь в виду всю оперу.

Вот что пишет о них сам Чайковский: «Я решительно не желаю, чтобы исполнялись хоровые нумера из «Пиковой дамы» (в концертном исполнении.—*В. Я.*), ибо они или не имеют законченности и не могут исполняться отдельно, или же (как хор в 3-ей картине) суть рабское подражание стилю прошлого века и суть не сочинения, а как бы заимствования. Вообще же хоры в этой опере не важны, имеют второстепенное значение»[4]. Остальное, т. е. развитие внутреннего действия—встреча Лизы с Германом, появление графини, маски, интригующие Германа, даже ария Елецкого, необходимая композитору для того, чтобы, по его словам, «выдвинуть роль» (и для соответствующего сценического контраста, о чем, в особенности в этой опере, заботился Чайковский),—все это соответствует основному замыслу музыкально-драматургического плана Чайковского.

Проследим другое существенное изменение образа Лизы. Немногими, но характерными чертами Пушкин рисует тип «воспитанницы», до него не отмеченный, на который им было обращено внимание еще раньше в так называемом «Романе

в письмах» (1829). Пушкин утвердил в литературе тип demoiselles de compagnie и перенес его в «Пиковую даму». Здесь героиня еще более опрощена, еще более снижена социально. Лизавета Ивановна превращена в полуслужанку, нарисована горечь зависимости бедной приживалки, домашней мученицы» [1].

Полагал ли сам Чайковский для себя возможным найти соответствующие краски для музыкальной характеристики подобной героини? Вспомним определение им пушкинской Ольги Лариной, как девушки «в сущности бесцветной», для которой он и не нашел вполне подходящих штрихов. В период обдумывания сюжета «Капитанской дочки», не находя его пригодным для себя, Чайковский писал: «Кроме того, героиня, Мария Ивановна, недостаточно интересна и характерна, ибо она безупречно добрая и честная девушка и больше ничего, а этого для музыки недостаточно» [2].

Чайковский как читатель мог быть и заинтересован выразительной характеристикой Лизаветы Ивановны в «Пиковой даме», сочувствовать ей, но в то же время (пользуясь его собственным выражением в том же письме, относящемся к другим действующим лицам «Капитанской дочки») чувствовал себя бессильным их художественно воспроизвести музыкальными красками. Быть может, задача и выполнима, но она не по мне». К тому же прозаическая, хотя и характерная для пушкинской Лизаветы Ивановны черта—после ее выхода замуж «у Лизаветы воспитывается бедная родственница»—совсем уводит этот образ в сторону, далекую от возможностей Чайковского.

Но Чайковский был все же озабочен отклонениями от Пушкина, и в частности по поводу образа Лизы. Получив предисловие к либретто оперы, он пишет брату: «...ведь предисловие нужно не для меня, а для тебя, *чтобы предупредить нападки*» (курсив наш.—*В. Я.*). А исправляя предисловие, он сообщает: «Кроме того, я прибавил причину, почему Лиза возведена в княжну» [3]. Зная Чайковского, его творчество, его «Пиковую даму», вполне ясно, что не «княжна» ему была нужна, не «светская красавица», «оперная героиня, безумно влюбленная», а глубоко и до конца цельно чувствующая девушка, тот жизненный образ, который был доступен его музыкальному изображению. «Воспитанница» же Лиза не позволяла сосредоточить на себе всю силу романтических отношений, к чему стремился Чайковский.

Создать из небольшого, сжатого, но стремительного рассказа литературный сценарий большой оперы — задача не простая. При этом либретто «Пиковой дамы» было первой работой в этой области Модеста Ильича Чайковского, тогда довольно известного, хотя и второстепенного драматурга [1]. Это обстоятельство, а также та лихорадочная поспешность, с которою писал Чайковский «Пиковую даму», вероятно, и отразились на качестве либретто, в особенности на его тексте. Однако сценарий «Пиковой дамы» по сравнению с другими операми Чайковского имел известные преимущества: создавал разнообразную смену картин и настроений, отдельные части его, контрастируя в пределах даже каждой картины, вместе с тем являются и продолжением одна другой. Сценическая связь эпизодов [2] и внутренняя их контрастность [3] придали большую театрализацию действия, оставляя в то же время композитору большой простор для широкого развития музыкальных мыслей (сцена Лизы и Германа во второй картине, четвертая и пятая картины полностью и др.).

Эту гибкость сценария надо считать несомненной удачей. И то, что поверхностная критика определяла как «альбомное» собрание романсов и ариозо, представляется значительно более глубоким и драматически обоснованным при серьезном изучении музыкально-сценической формы «Пиковой дамы». Введение второстепенных лиц достаточно мотивировано, не калейдоскопично и не случайно [4]. Наибольшему осуждению подлежит текст либретто. Возможно, что М. И. Чайковский пытался использовать стихотворения Пушкина (это рекомендовалось и Всеволожским), но они отпали при изменении эпохи; из текста Пушкина остались лишь слова «игрецкого» хора (рукописной баллады — эпиграфа Пушкина [5] к первой главе) и часть прозаического текста—обращение Германа к графине в спальне (с перестановкой слов, пропусками и некоторыми заменами). Интересно отметить, что единственные слова, произнесенные в повести графиней при этой предсмертной встрече с Германом («Это была шутка,—сказала она наконец:—клянусь вам, что это была шутка!»), в опере опущены; это вполне понятно, в музыкальном замысле композитора всякое слово графини в присутствии Германа могло ослабить нагнетающее впечатление приближающейся смерти.

Несмотря на обилие банальностей в тексте либретто, поправки его крайне затруднительны. Словесные интонации в «Пиковой даме» тесно связаны с музыкальными. Конечно,

нетрудно вместо «вот что меня *мутит* и гложет» поставить «*томит* и гложет», как обычно и поется на сцене. Но остальные перемены не так удачны.

Особенно пострадали у М. И. Чайковского лирические места. И тем не менее стоит пропеть «Я имени ее не знаю» — и все недостатки словесного текста как-то растворяются. Небезынтересно привести замечания П. И. Чайковского по поводу лирических текстов в опере. В письме к своему либреттисту оперы «Чародейка», драматургу И. В. Шпажинскому, он пишет следующее: «Подобные тексты [лирического свойства] самые трудные для либреттиста, ибо тут совершенно невозможно избегнуть общих мест вроде следующих: «тоска мне гложет сердце», «изныла грудь», «о, боже правый», «о горе, горе», «зачем страдать мне суждено» и т. д. до бесконечности. Все искусство в том, чтобы эти неизбежные лирические излияния не были банальны»[1].

Чайковский знал о недостатках текстов своих опер; очень много беспокойства причиняли ему стихи, например, в «Орлеанской деве», либретто которой составлял он сам, но изменить сложившиеся традиции в оперном либретто он был не в силах. Так было и с теми местами в «Пиковой даме», которые принадлежали непосредственно ему, например, в арии Елецкого, ариозо Лизы на Зимней канавке и некоторых других. Он должен был спешно написать эти тексты и не мог не сомневаться в их литературных недостатках[2]. В его дневнике мы читаем: «Мучился все утро, сочинял стихи для ариозо Лизы. Решительно я не поэт»[3]. Впрочем, трудности лирических текстов в опере не преодолены и до нашего времени.

В связи с вопросом об образе Германа нам придется вернуться к взаимоотношению оперы Чайковского и пушкинской повести. *Можно ли оставаться на точке зрения, имевшей распространение очень долгое время, что в опере этой, кроме заглавия, из Пушкина взяты лишь отдельные фразы, имена и история о трех картах?*

Мы говорили о наиболее вероятном поводе к согласию Чайковского писать «Пиковую даму» — о впечатлении от сцены встречи в спальне старухи с Германом и ее смерти. Здесь уже сразу наметился не только охват пушкинского замысла, но и переход за его грани; старуха представлялась Чайковскому как олицетворение судьбы и смерти в воображении глубоко потрясенного Германа. И достаточно было Чай-

ковскому заново прочитать знакомую ему раньше, но отнюдь не воспринимавшуюся в таком направлении повесть, чтобы по-иному взглянуть на ее эпиграф: «*Пиковая дама означает тайную недоброжелательность*». *Но ведь это тема четвертой и пятой (а впоследствии и шестой) симфоний, тема Ромео*», «*Манфреда*»—«*фатум, та роковая сила, которая мешает порыву к счастью, дойти до цели*» (известное выражение Чайковского по поводу первой части четвертой симфонии); *Чайковского не могла не поразить неожиданность такого совпадения,* и он воспринял его как повод для выражения *в оперной форме* своих заветных мыслей о жизни и смерти. Отсюда с огромной силой вырастают у Чайковского два противоположных образа—Германа и графини. Но борьба за полноту жизни композитору кажется немыслимой без чистого, идеального чувства любви, поэтому вырастает образ Лизы. Но это уже не то подневольное, забитое существо, какое было показано Пушкиным: Лиза у Чайковского личность, сильная своими порывами, также знающая лишь два пути—любовь и смерть. Явление же призрака графини возвращало Чайковского к сильнейшим музыкальным впечатлениям детства—к «Дон Жуану» Моцарта. От «анекдота» не осталось и следа.

Можно заметить, что Пушкин холоден к своему Герману (или же считает нужным показать эту холодность). «Человек без нравственности и без веры»,—гласит эпиграф к четвертой главе повести, в которой Герман встречается с Лизаветой Ивановной после смерти графини. Чайковский же сочувствует Герману до конца и не думает скрывать этого. И для нас, вслед за Чайковским, проходит совсем незаметно его предполагаемая страсть к наживе, желание разбогатеть; вместо того мы чувствуем мятущуюся душу человека, ищущего своего места в жизни и безудержно стремящегося к преодолению своей судьбы вопреки той «силе, которая мешает порыву к счастью». Но в этом нет противоречия пушкинскому Герману, потому что не «*жизнь игрока*» хотел показать нам поэт, а тот же не знающий пределов порыв «одинокой» и беспомощной в своем одиночестве личности в условиях, ограниченных «чертами современных нравов»[1]. Только в широко развитом замысле композитора—ввести в круг переживаний Германа неподдельное чувство к Лизе—выступают уже новые свойства и меняется психологическое освещение пушкинского образа Германа. Однако при всем «рационализме» Германа

у Пушкина искренность его чувства к Лизавете Ивановне не представляется вовсе невозможной. Либреттист ссылается в этом случае на указание в повести, что Герман «имел сильные страсти и огненное воображение»; он мог бы дополнить свое объяснение ссылкой на то место повести, где Герман «писал [письма], вдохновленный страстию, и говорил языком, ему свойственным: в них выражались и непреклонность его желаний и беспорядок необузданного воображения. Лизавета Ивановна уже не думала их отсылать: она упивалась ими, стала на них отвечать,—и ее записки час от часу становились длиннее и нежнее». Но, разумеется, в повести любовный элемент не имеет того «центрального» значения, какое он имеет в опере, где судьба Германа так тесно связывается с романтикой его отношений к Лизе; это ясно подчеркивает композитор, обращая к ней последние слова умирающего [1].

В реальности приемов глубокой музыкальной характеристики Германа, в жизненной правдивости образа, при всем его широком музыкальном обобщении, находит подкрепление пушкинское толкование героя («судьба и дерзающий человек»), сближающее Германа с героями Бальзака и Стендаля—с темой о молодом человеке XIX столетия.

В этом заключена основная близость «Пиковой дамы» Чайковского к Пушкину [2].

Наши этюды о «Чайковском и Пушкине» окончены. Обзор фактических данных об отношении великого композитора к великому поэту утверждает мысль об исключительном значении поэзии Пушкина для оперного театра Чайковского.

Литературные образы, очерченные непревзойденным мастером слова, вызвали в воображении композитора музыкальные образы, воздействующая сила которых тесно связана с их поэтическим первоисточником.

Впечатления читателя или глубокого знатока пушкинской поэзии могут во многом расходиться с ее интерпретацией в музыке Чайковского, но огромное эмоциональное воздействие этой музыки является не чем иным, как отражением искреннего и глубокого чувства, которое переживал композитор, соприкасаясь своей «правдой в звуках» с «поэтической правдой» великого родоначальника русской литературы.

Н. НЕСТЬЕВ и Б. ЯРУСТОВСКИЙ

СЦЕНИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»

В творчестве Чайковского, да и вообще во всем развитии русской национальной оперы особое место принадлежит «Евгению Онегину». Эту оперу с полным правом можно назвать подлинно новаторским для своего времени произведением искусства. Оно явилось непосредственным выражением передовых эстетических взглядов его автора, полностью сложившихся к этому времени.

Понимание оперы как массового, народного жанра[1], требование глубоко правдивого сюжета, взятого из «гущи» жизни[2], ясное осознание специфики музыкального языка оперного произведения (простота, ясность, лаконичность)—таковы вкратце основные черты оперной эстетики Чайковского. «Как картина Мессонье будет лишена прелести, если ее выставить на театральной эстраде... так точно и музыка, изобилующая гармоническими тонкостями, пропадет в театре, где слушателю нужны ясно очерченные мелодии и прозрачный гармонический рисунок...»

Роман в стихах Пушкина, несмотря на грандиозность замысла, обилие и разнообразие описываемых явлений, драматических линий и т. д. (и в этом смысле мало пригодный для оперы сюжет), захватил Чайковского именно своей глубокой человечностью образов, жизненностью драматических ситуаций. «Какая бездна поэзии в «Онегине»! Я не заблуждаюсь, я знаю очень хорошо, что сценических эффектов и движения будет мало в этой опере; но общая поэтич-

ность, *человечность*, простота сюжета в соединении с гениальным текстом заменяют с лихвой все недостатки»[1].

Все усилия композитора и были направлены к воссозданию в музыке простых, хорошо знакомых и близких каждому человеку чувств. Холодное резонерство Онегина и горячее, свежее, молодое чувство Татьяны, ревность Ленского и страстное увлечение Онегина (в последних картинах)—чувства и поступки героев оперы относятся не к далеким историческим временам или экзотическим странам, а к близкой автору современности.

И еще одно качество романа Пушкина чрезвычайно импонировало композитору—его глубокая национальность. Одной из главных творческих задач Чайковского в период его двенадцатилетнего пребывания в Москве было стремление создать русскую национальную оперу. В письме к Вальцу он так формулирует это стремление: «Я вообще сюжетов иностранных избегаю, ибо только русского человека, русскую девушку, женщину я знаю и понимаю. Средневековые герцоги, рыцари и дамы пленяют мое воображение, но не сердце, а где сердце не затронуто—там не может быть музыки...»

Глубоко национальные характеры романа Пушкина, чудесные поэтические образы Татьяны, няни, помещичье-крестьянский быт, картина русской природы—все это необычайно привлекало к себе композитора и давало ему богатые возможности применения бытующих музыкальных жанров. Таковы скромный котильон и вальс в доме Лариных, пышный, торжественный полонез в сцене петербургского бала, старинный французский романс de Boplan, положенный в основу куплетов Трике, бытовые романсы и песни XIX века, под влиянием которых создались квартет первого акта и другие номера. Интонации народных крестьянских песен положены в основу хора крестьян в первой картине, хора девушек в третьей картине и т. д.

Музыкальный язык, на котором говорят герои оперы, лишен того ложного театрального пафоса, который был так характерен для модного стиля grand-opera.

В ариях, ариозо, речитативах «Онегина» почти не найдем непосредственного «цитатного» использования народных песен, но они настолько близки к бытовому мелодическому говору, так верно передают драматическое состояние героев, что певцы, разучивающие партии оперы, обычно без

труда, с первого, второго раза запоминают вокальный рисунок целых сцен. Сам Чайковский в одном из писем указал на качественное отличие «Онегина» от всего предшествовавшего ему оперного творчества. «В ней (речь идет о предыдущей опере—«Кузнец Вакула».—*И. Н.* и *Б. Я.*) много лакомств, но мало здоровой пищи. Я очень чутко сознаю все недостатки оперы, которые, к сожалению, неисправимы, но из нового прослушивания я вынес хороший урок для будущего. Мне кажется, что «Евгений Онегин»—шаг вперед»[1].

«Евгения Онегина» автор назвал не оперой, а лирическими сценами. В этом бесспорно сказалось его принципиальное творческое намерение: не столько создать эффектно развивающееся музыкально-драматическое произведение с занимательной интригой, сколько зарисовать движение глубоко человечных характеров, музыкально раскрыть близкие самому автору мысли и чувствования. Недаром он замечает неоднократно, что Татьяна ему представляется живым, близким человеком: «...для меня она стала рисоваться как живая со всем, что ее окружает. Я любил Татьяну и страшно негодовал на Онегина, представлявшегося мне холодным, бессердечным фатом...»

В «Онегине» мы не найдем (за исключением четвертой картины) обязательных для опер того времени заключительных ансамблей, больших эффектных арий (исключением отчасти является ария Гремина), больших, напряженных речитативных диалогов, зрелищных, феерических картин.

Действие оперы, ее тематически-эмоциональное развитие не особенно богато внешними событиями. Но зато она обладает невиданными для своего времени психологическими сценами (сцена письма, сцена дуэли, заключительная сцена), в которых перед слушателем раскрывается внутреннее движение характеров. Действие оперы как бы перенесено вглубь, и это придало ей, в отличие от других репертуарных опер, необычайно камерный характер.

Все эти черты оперы—ограничение сферой лирических чувств, глубокая человечность этих чувств, отсутствие больших зрелищных эффектов, необычность архитектоники оперы, камерность ее—заставили автора отнестись к постановке «Онегина» с особой требовательностью.

Еще в период сочинения «Евгения Онегина» Чайковский прекрасно сознавал, какие трудности предстоит преодолеть его произведению на оперной сцене.

Онегин»,—писал композитор своему издателю и другу П. Юргенсону,—мне кажется, скорее будет иметь успех в домах и, пожалуй, на концертных эстрадах, чем на большой сцене». Далее он прибавлял: «Успех этой оперы должен начаться снизу, а не сверху, т. е. не театр сделает ее известной публике, а, напротив, публика мало-помалу, познакомившись с нею, может полюбить ее, и тогда театр поставит оперу, чтобы удовлетворить потребность публики» [1].

Но, не желая отдавать свою оперу в старый традиционный театр, Чайковский все же жадно стремился увидеть ее на сцене. Подходящих оперных певцов, не испорченных еще театральной рутиной, можно было найти среди учащихся консерватории, с которой Петр Ильич, как известно, был тесно связан.

Еще 20 октября 1877 года, заканчивая инструментовку первого действия «Онегина», он писал Н. Г. Рубинштейну: Я решился просить тебя о следующем. Нельзя ли поставить на публичном спектакле 1-ое действие и 1-ую картину второго? Всю оперу я вряд ли поспею инструментовать вовремя. Постановка же оперы, именно в консерватории, есть моя лучшая мечта» [2]. Чайковский посылает в Москву клавир трех первых картин оперы и принимает участие в распределении ролей среди учащихся консерватории.

Более того, в процессе сочинения оперы он ориентируется на конкретные возможности отдельных исполнителей. Так, первый исполнитель роли Онегина артист Гилев вспоминает следующий эпизод: «Однажды [3], встретив меня в консерватории, он позвал меня в свободный класс и на рояле проиграл мотив, который предложил мне повторить голосом. Я исполнил это. Петр Ильич спросил: «Это нетрудно для баритона?»—«Нет, нисколько»,—ответил я. «Вот и отлично!»—весело сказал Петр Ильич. Вскоре он уехал за границу, где написал «Евгения Онегина». Когда мне была дана партия Онегина, я узнал мотив, наигранный мне П. И. Чайковским. Это была заключительная фраза оперы «О, жалкий жребий мой...» [4] Гилев в своих воспоминаниях утверждает также, что ария Гремина была написана в расчете на студента консерватории М. Карякина [5].

Чайковский предполагал, что постановка трех картин осуществится еще весной 1878 года, но Н. Г. Рубинштейн решил дождаться окончания сочинения оперы [6] и годом позже

поставить ее целиком. Об этом решении написал Петру Ильичу его ближайший друг по консерватории К. К. Альбрехт. Когда Чайковский получил это письмо, он заподозрил Рубинштейна в желании уклониться от постановки его оперы и ответил Альбрехту взволнованным письмом. В этом письме, как известно, приводятся основные требования автора к постановке «Евгения Онегина» на сцене: «Пойми меня, ради бога, Карлуша. Я *никогда* не отдам этой оперы в Дирекцию театров, прежде чем она не пойдет в консерватории. Я ее писал для консерватории потому, что мне нужна здесь не Большая сцена с ее *рутиной*, *условностью*, *с ее бездарными режиссерами*, *бессмысленной*, *хотя и роскошной постановкой*, *с ее махальными машинами вместо капельмейстера* и т. д. и т. д. Для Онегина мне нужно вот что: 1) певцы средней руки, но хорошо промуштрованные и твердые, 2) певцы, которые вместе с тем будут *просто*, но *хорошо* играть, 3) нужна постановка не роскошная, но соответствующая времени очень строго; костюмы должны быть непременно того времени, в которое происходит действие оперы (20-е годы); 4) хоры должны быть не стадом овец, как на императорской сцене, а *людьми*, принимающими участие в действии оперы; 5) капельмейстер должен быть не машиной и даже не музыкантом à la Направник, который гонится только за тем, чтоб там, где cis, не играли C, а настоящим вождем оркестра... Я не отдам Онегина ни за какие блага ни Петербургской, ни Московской Дирекции, и если ей не суждено итти в консерватории, то она не пойдет нигде»[1].

Спектакли оперного класса консерватории, по общему признанию современников, были тщательно отделаны, продуманы до каждой детали. «Спектакли отличались такой стройностью ансамбля и такой осмысленностью сценического исполнения,— вспоминает Н. Кашкин,—о каких в то время наши большие сцены еще не начинали и мечтать»[2]. Сценически-режиссерской частью класса руководил артист Малого театра И. В. Самарин. Музыкальное руководство осуществлял директор консерватории Н. Г. Рубинштейн. «При той разумной постановке, превосходном ансамбле, которого Рубинштейн и Самарин добиваются на консерваторских спектаклях, я все-таки буду более удовлетворен консерваторией, чем исполнением моей оперы на большой сцене, хотя бы даже и в Петербурге. Зильберштейн, конечно, не передаст идеального Ленского, но, будучи молод, он для меня все-таки лучше, чем толсто-

пузенький Додонов, или лабазник Орлов, или безголосый старый Комиссаржевский. Климентова—не Татьяна, но я с ней помирюсь охотнее, чем с казенными нашими примадоннами, потому что, опять-таки, она молода и не исковеркана рутиной»,—писал Чайковский в письме к Мекк (9 января 1878 года) [1].

Распределение ролей проходило при ближайшем участии композитора; оно было следующим: Онегин—Гилев, Татьяна—Климентова, Ленский—Зильберштейн [2], Ольга—Левицкая и т. д. Хор в составе 48 учеников консерватории и оркестр в составе 32 человек. Работали очень долго и упорно. Разучиванием вокальных партий руководили С. И. Танеев и профессор Гальвани при ближайшем участии Рубинштейна. Когда репетиции были перенесены на сцену, они проводились под руководством Рубинштейна и Самарина. На многих репетициях присутствовал Чайковский. Во время пребывания его за границей на репетиции приезжал из Петербурга по его поручению ближайший друг композитора—критик Г. А. Ларош.

Уже во время первых репетиций обнаружились две различные тенденции в трактовке оперы: с одной стороны, стремление к реализму сценического действия, с другой—подчеркнутое внимание к музыкальной стороне спектакля.

Из-за этого происходили горячие «стычки» между двумя руководителями спектакля—Н. Г. Рубинштейном и И. В. Самариным, о чем рассказывает в своих воспоминаниях первый Онегин—Гилев.

«Николай Григорьевич всегда очень строго требовал музыкальной точности исполнения, а Иван Васильевич совершенно не признавал оперных условностей и добивался главным образом игры, как в драме. Это ставило нас в сильное затруднение, угодив одному, вызывать раздражение другого и наоборот...» [3]

И. В. Самарин настаивал, чтобы Онегин и Ленский пели дуэт «Враги, враги» в сцене дуэли, отвернувшись друг от друга. Эта мысль очень понравилась П. И. Чайковскому, но Н. Г. Рубинштейн заявил, что в таком случае исполнители, не слыша друг друга, непременно разойдутся. Желая доказать противное, П. И. Чайковский и Г. А. Ларош решили сами пропеть этот дуэт, отвернувшись. Но после первых же тактов Н. Г. Рубинштейн остановил их и с торжеством заявил, что они наврали уже на третьем такте [4].

Очень часто Петр Ильич являлся «примирителем» в столк-

новениях между Рубинштейном и Самариным. Об одном таком случае вспоминает артистка Левицкая: «На одну из первых репетиций в зале со сценой, когда мы спокойно ожидали Кленовского, вдруг неожиданно вместе с ним вошли Николай Григорьевич и Петр Ильич. Николай Григорьевич садится аккомпанировать и вызывает: «Госпожа Левицкая—на сцену», и начал с арии Ольги. В первый момент я сильно заволновалась, но, зная твердо свою партию, я уверенно начала первые фразы арии. Однако дальше мне продолжать не пришлось, вместо аккомпанемента я услыхала, как Николай Григорьевич изо всей силы бьет кулаками по клавишам, топает ногами и с раздражением кричит: «Почему вы не играете?» Я ответила, что Иван Васильевич еще ни с кем игру не проходил. Николай Григорьевич еще громче закричал: «В жизни вы настоящее enfant terrible, а тут стоите, как чурбан!» От «чурбана» я в слезы и уж дальше ничего не могла спеть. При всей своей невероятной вспыльчивости Николай Григорьевич был человек редкой доброты... При этом и Петр Ильич упрашивал его: «Отпусти ты ее, пусть успокоится»[1].

Премьера «Онегина» неоднократно откладывалась. Намечавшаяся на 6 декабря (день именин Н. Г. Рубинштейна) постановка отрывков из «Онегина» состоялась лишь 16 декабря 1878 года. Полностью же только 17 марта 1879 года в здании Московского Малого театра[2] «Онегин» впервые увидел свет рампы. Второй раз опера была поставлена 12 июня 1879 года для великого князя Константина Николаевича. Впечатления от генеральной репетиции Чайковский подробно излагает в письме к Мекк от 19 марта 1879 года: «Исполнение в общем было очень удовлетворительное. Хор и оркестр исполняли свое дело прекрасно. Солисты, разумеется, оставляли желать весьма многого. Онегин—Гилев пел очень старательно, но его голос так ничтожен, так сух и лишен прелести! Татьяна—Климентова более приближается к моему идеалу, особенно благодаря тому обстоятельству, что у нее, несмотря на большую сценическую неумелость, есть теплота и искренность. Постановка была весьма хорошая»[3].

Спектакль, по общему мнению, прошел хуже, чем генеральная репетиция. В частности, Ольга—Левицкая ошиблась в квартете, сбив партнеров, так что несколько тактов играл один оркестр. Были еще и другие промахи. Реакция публики была очень сдержанной. Чайковский отмечает, что «силь-

ные рукоплескания были только после арии Гремина и куплетов Трике».

Обобщая появившиеся рецензии, Модест Чайковский так объясняет основную причину этой сдержанности: Близость изображаемой эпохи смущала, отвлекала внимание от качеств музыки и почти шокировала публику, никогда не видавшую (на оперной сцене.—*И. Н.* и *Б. Я.*) помещиц, нянюшек, провинциальных барышень, генералов [1]. Немного позднее после премьеры «Онегина» в Москве рецензент Кругликов писал: «...но из современной жизни культурного класса брать сюжеты, в оперу превращать современную светскую гостиную, по мне, рискованно до-нельзя. Прозаические сюртуки и фраки на оперной сцене?! Генерал в парадной форме приглашается к рампе петь басом нежную арию—со всем этим не могу мириться!» [2] Казалось совершенно необычайным, что вместо привычных бравурных ансамблей первая картина оперы заканчивалась речитативной фразой няни... Публика недоумевающе смотрела на опускающийся занавес, думая, что это ошибка... Большинству слушателей «Онегин» показался непонятным, слишком новаторским произведением.

Однако группа близких Чайковскому музыкантов была в восторге от спектакля: Н. Г. Рубинштейн говорил, что он восхищен музыкой, С. Танеев был растроган до слез. После спектакля на собрании тесного круга консерваторских друзей Петра Ильича горячо поздравляли и настойчиво уговаривали отдать «Онегина» на большую сцену».

* * *

Еще до премьеры Чайковский начал постепенно отходить от своего первоначального решения не допускать постановки оперы на большой сцене. 4 февраля 1878 года он пишет Юргенсену: «Может быть, я заблуждаюсь, но мне кажется, что при самой рациональной, тщательной постановке она [опера] может нравиться и на сцене. Но для такой постановки нужно, чтобы исчезли рутинные, ходульные, казенные приемы и чтоб я *имел право* требовать всего, что я считаю необходимым для того, чтобы опера была обставлена как следует» [3].

Когда же в октябре 1880 года капельмейстер Московского Большого театра Бевиньяни пожелал поставить «Онегина» в свой бенефис, Петр Ильич дал согласие на его просьбу. Так самим композитором был нарушен его собственный запрет, не допускавший «Онегина» на императорскую сцену.

«Евгений Онегин». Постановка 1879 г. 4-я картина

Однако попытаемся оценить художественное значение первой постановки «Онегина».

Режиссерско-музыкальный план Самарина и Рубинштейна в тех или иных вариантах продержался не менее двадцати пяти лет. Личное присутствие и деятельное участие самого автора сыграло весьма положительную роль в постановке. В частности, благодаря его настойчивости были тщательно выдержаны обстановка и костюмы начала XIX века. Благодаря влиянию Чайковского центральный и наиболее удавшийся образ Татьяны был поручен Климентовой. Развивая мысль Чайковского об искренности и простоте игры Климентовой, Ларош писал в «Московских ведомостях»: «Климентова сумела вложить в свое исполнение роли Татьяны столько музыкального понятия, столько тонких оттенков и столько неподдельного огня». Постановка «Онегина» в консерватории не преследовала целей создания большой «постановочной» оперы, ибо как раз постановочные возможности ее были очень ограничены. Основные усилия были естественно направлены на качество и отделку исполнения, создание образов. Руководство таких высокоодаренных мастеров, как Рубинштейн и Самарин, своеобразное «соревнование» между ними, ближайшее участие автора — все это позволило, несмотря на незрелость исполнителей, создать спектакль, традиции которого нашли свое продолжение в лучших последующих постановках и прежде всего в постановке К. С. Станиславского.

Известно, что в первом варианте финал оперы был совершенно иным, чем мы знаем его сейчас: вопреки Пушкину опера завершалась счастливыми объятиями Онегина и Татьяны. Критика встретила недружелюбно этот вариант финала. Ларош писал: «пятью минутами поцелуев и объятий было опровергнуто знаменитое «Я другому отдана и буду век ему верна». Композитор быстро понял художественную неубедительность и фальшивость подобного финала и существенно переделал его. В постановке Большого театра Евгений Онегин» шел с уже новым финалом. Однако это не был еще тот финал, который вошел в окончательную редакцию оперы. Окончательный вариант финала был установлен автором при новой постановке оперы в Большом театре под руководством самого автора в октябре 1889 года.

Это и было то новое, что отличало постановку «Онегина» 11 января 1881 года в Московском Большом театре. В осталь-

ном план ее был почти полностью скопирован с консерваторской постановки. Ввиду того, что сам бенефициант—дирижер Бевиньяни—почти не знал ни русского языка, ни русской музыки, но был в хороших отношениях с Н. Г. Рубинштейном, последний, уже совсем больной, сидел на репетиции в Большой театр и показывал темпы, оттенки и общий характер исполнения.

Петр Ильич специально, по просьбе Бевиньяни, приезжает в Москву, участвует в репетициях. «Бевиньяни очень хлопочет, чтобы исполнение было во всех отношениях хорошее. Я радуюсь этому, ибо для меня очень важно разрешение вопроса—может или не может эта опера сделаться репертуарной» (письмо к Мекк 27 ноября 1880 года) [1]. А немного позднее он сообщает брату: «Сегодня я был на репетиции «Онегина». Остался в восторге от исполнения солистами 1 действия и не мог отказать Бевиньяни в его просьбе присутствовать на оркестровых репетициях и на представлении» [2].

Что же так понравилось Чайковскому в постановке 1881 года? Как и при оценке премьеры 1879 года, Петр Ильич обращает прежде всего внимание на правильную музыкально-сценическую трактовку центральных образов. Если в первой постановке он выделил Татьяну—Климентову благодаря близости созданного ею образа к авторскому замыслу, то в этой постановке внимание автора было привлечено Хохловым (Онегин). Известно, что образ Онегина в консерваторском спектакле не удовлетворил Петра Ильича. Зато новым исполнителем Онегина Хохловым Чайковский остался вполне доволен. Позднее он указывает на то, что «не может себе представить иначе Онегина, как в образе Хохлова». Хохлов обладал не только высоким ростом, безукоризненной фигурой, красивым голосом, но и достаточным темпераментом, чтобы показать драматические переживания Онегина в шестой и седьмой картинах. На умелое перевоплощение артиста указывает ряд лиц, присутствовавших на спектакле. Партия Татьяны была поручена Верни, обладавшей очень хорошим голосом [3]. Музыкальная сторона спектакля благодаря советам Н. Г. Рубинштейна была вполне приемлемой.

Однако рутина и казенщина не преминули все же сказаться на спектакле Большого театра. Исполнительская и сценическая культура постановки в целом оказалась значительно ниже консерваторской. На самой постановке лежала печать небреж-

ности, спешки. Были использованы декорации и бутафория старых спектаклей, в частности в первой картине помещичий дом Лариных был заменен миниатюрным павильоном с черепичной крышей, взятым из пасторальных сцен западноевропейских опер; гости на петербургском балу были в тех же костюмах, что и в четвертой картине. «В деталях туалетов,— вспоминает один из очевидцев спектакля, писатель Боборыкин,—в гримировке, в том, как держались хористы и хористки, как группированы были гости, не было видно руки мастера» [1]. Если на создании центральных образов оперы сказалось положительное влияние самого автора, внесшего ряд изменений в режиссерскую трактовку ролей, то эпизодические образы поражали своей примитивностью. Так, например, Трике был почтенным «джентльменом» с бородой и усами; испанский посол выдержан в традиционных «гишпанских» тонах—с остроконечной бородкой и элегантными усиками.

Чтобы обезопасить себя от возможного материального краха, администрация театра включила в программу вечера, помимо «Евгения Онегина», второй акт популярной оперы Обера «Фра Дьяволо». И действительно, публика снова приняла спектакль сдержанно, аплодировала главным образом куплетам Трике и арии Гремина; некоторый успех имела сцена письма. Как и в консерваторском спектакле, после первой картины занавес опустился при полном безмолвии недоумевающей аудитории...

Но с каждым спектаклем «Евгений Онегин» завоевывал все больше и больше симпатий. Успех определялся демократической частью публики. «Театр был полон, я еще утром рано нашел вывески на кассе театра «билеты все проданы» и купил у барышника билет за пять рублей,—вспоминает П. Юргенсон.—Публика внизу была очень сдержанная, зато над бельэтажами буквально стон стоял» [2]. Еще позже брат композитора, Анатолий Ильич, пишет: «Театр переполнен, сборы великолепны».

Петербургский Мариинский театр долго не решался обратиться к «новаторскому произведению». Но слава о «Евгении Онегине» неизменно росла, чему способствовал огромный успех исполнения отрывков оперы в концертах [3]. В 1883 году «Онегин» был дважды поставлен в Петербурге в концертном исполнении певцов-любителей.

22 апреля 1883 года в зале Кононова (здесь также ставились и драматические спектакли) опера была поставлена

П. А. Хохлов в роли Евгения Онегина

музыкально-драматическим кружком под управлением К. Зиме. Небольшой группе музыкантов-энтузиастов пришлось преодолеть значительные трудности. Так, когда в марте спектакль был уже совсем готов, власти запретили постановку ввиду «великого поста». Чтобы обойти запрет, руководители предполагали дать всю оперу на немецком языке. Спектакль все же был отложен до апреля. Наиболее способным из исполнителей был Мошкович (Ленский), впервые создавший популярность оперы в Петербурге. Спектакль полностью прошел три раза с благотворительными целями. Много раз в различных домах этим ансамблем были исполнены отдельные сцены из оперы.

Вторая постановка оперы в Петербурге была осуществлена в салоне жены министра финансов Ю. Ф. Абаза, большой любительницы музыки, в свое время учившейся пению и бывшей в дружеских отношениях с Гуно и Листом. Исполняли оперу также по-концертному. Оркестр был заменен роялем. Татьяну пела Панаева, няню—Абаза. Эта постановка также не претендовала на новизну трактовки образов, но во многом содействовала популярности оперы.

Наконец, в 1884 году, когда опера уже шла в Харькове, Киеве, Тифлисе и других провинциальных центрах, «Евгения Онегина» решили поставить и на императорской сцене Петербурга. Когда решение уже состоялось, премьера «Онегина» три раза назначалась и три раза снималась. Это создало благоприятную почву для всевозможных кривотолков. Одна из таких историй даже закончилась ссорой Чайковского с известным издателем Бесселем, заявившим на страницах печати о том, что Направник (музыкальный руководитель Мариинского театра) ни за что не хочет допустить оперу на сцену театра.

Еще задолго до премьеры директор театра И. А. Всеволожский лично и через некоторых лиц (Пчельникова, Кашкина и др.) просил композитора внести в оперу ряд изменений. В конечном счете эти изменения были направлены к тому, чтобы приблизить оперу к grand-opera. Всеволожский просил переинструментовать ряд номеров на больший состав оркестра, ввести дополнительные танцы в третьем действии и др. С неудовольствием, но быстро, в течение одних суток, Чайковский написал дополнительный экоссез для шестой картины, которая теперь заканчивалась танцем. В новой редакции опера, однако, пошла только год спустя; премьера же 19 ок-

тября 1884 года состоялась примерно по плану московской постановки.

Сцена Мариинского театра была в то время в ремонте, спектакль состоялся в Петербургском Большом театре. Роли исполняли: Прянишников—Онегина, Павловская—Татьяну, Михайлов и несколько позднее Фигнер—Ленского, Славина—Ольгу, Карякин—Гремина. Дирижировал—Э. Направник. Несмотря на то, что автор в общем остался доволен, отмечая особо исполнение Прянишникова и Павловской, этот спектакль сыграл в сценической истории «Евгения Онегина» скорее отрицательную, чем положительную роль. Постановку в Петербурге пронизывала одна основная тенденция—стремление превратить «Евгения Онегина» в большую оперу, грандиозный спектакль, поражающий больше глаз зрителя, чем его слух. Постановка стоила огромных денег. Не случайно слушатели премьеры аплодировали не столько отдельным музыкальным номерам оперы, сколько «блестящей» постановке. «Отчетливо мне запомнился восторг публики при подъеме занавеса четвертой картины, в которой под звуки знаменитого теперь вальса двигались ярко освещенные в оригинальных костюмах пары танцующих гостей Ларины»,—писал В. П. Погожев [1]. И, наоборот, «первая картина—чрезвычайно тонкая и изящная по сочинению—была встречена холодно. Порыв аплодисментов по окончании картины был остановлен шиканьем»,—записывает в своем рабочем дневнике режиссер Мариинского театра Кондратьев [2].

Интересным в этом смысле документом является режиссерский план постановки оперы [3]. Он записан неизвестным лицом и хранится в Доме-музее Чайковского в Клину. В нем мы встречаем следующие характерные с оттенком комизма записи: «Ротный очень недоволен, если куплеты поют по-французски, но очень рад, с большим вниманием слушает их (речь идет о куплетах Трике.—*И. Н.* и *Б. Я.*), если их поют по-русски». Сцена ссоры четвертой картины записана следующим образом: «Так как оба (Онегин и Ленский.—*И. Н.* и *Б. Я.*) порываются друг к другу, то басы удерживают и усовещают Онегина, а тенора—Ленского».

Строго выдерживалась режиссером традиционная симметрия планировки мизансцен. Так, в первой картине по одну сторону сцены ставились Онегин и Татьяна, по другую—Ленский и Ольга. Ларина занимала середину между ними. В третьем действии на балу должны были быть тропические

растения и громадный буфет, в седьмой картине—роскошная гостиная с китайскими ширмочками и жардиньерками на окнах и т. д. Везде, где это возможно, подчеркивается блеск постановки; бытовые массовые сцены, по замыслу Чайковского только оттеняющие личную драму, заняли в этой постановке основное место—они были выдвинуты режиссером на первый план.

В 1888 году в роли Ленского впервые выступил премьер Мариинского театра—выдающийся русский певец Фигнер. Большой артист, создавший целую эпоху в истории русского оперного исполнительства, он все же не раскрыл подлинного образа Ленского. Воспитанный на эффектно-приподнятом романтическом стиле Мейербера, Верди, Фигнер во всех своих многочисленных оперных партиях давал очень сильный, но почти всегда один и тот же сценический образ. Нам сейчас очень трудно было бы представить себе такого Ленского, каким изображал его Фигнер. У него не было «черных кудрей до плеч», он оставался со своими, неизменными короткими курчавыми волосами, усами и слегка раздвоенной бородкой (!) [1]. Ленский—Фигнер «производил впечатление не юноши, притом юноши чисто славянского северного склада, а уже довольно зрелого, чуть ли не постарше самого Онегина, мужа, овеянного к тому же бурями и обожженного знойным солнцем» [2].

Фигнер и Направник—вот два имени, определившие господствующий стиль музыкальной интерпретации «Онегина» на официальной «императорской» сцене. Характерные черты трагического пафоса, свойственные исполнительскому стилю Фигнера, которые были еще уместны, например, в образе Германа, никак не отвечали требованиям авторского замысла в образе Ленского.

Бессменный музыкальный руководитель Мариинского театра Э. Ф. Направник, сыграв огромную положительную роль в организации русской оперы, создал и свои штампы, в частности в трактовке «Евгения Онегина». «О том, как тогда понимали и воспринимали «Онегина»,—писал в свое время критик И. Глебов,—свидетельствуют плохая копия и уродливое отражение его в опере «Дубровский». Весь характер исполнения оперы подгонялся под стиль оперы Направника» [3]. Во многих, особенно лирических сольных местах оперы развились чуждые ей accelerando, ritenuto, фальшиво задуманные взлеты, фермато, сентиментальная окраска и т. д.

Н. Н. Фигнер в роли Ленского

Именно в петербургской постановке 1884 года были заложены те традиции исполнения «Евгения Онегина», которые продолжались по существу до революции. В противовес предыдущим постановкам, этот спектакль не создал ни одного оригинального и яркого образа. Здесь меньше всего думали о главном—о естественном развитии музыкально-сценических образов. В основе спектакля лежало стремление к внешнему блеску постановки, желание трактовать центральные образы оперы в модном надрывно-сентиментальном тоне (Татьяна и особенно Ленский). И с каждым спектаклем все заметнее становились все эти наслоения, чуждые оперному стилю Чайковского.

В октябре 1889 года в бенефис тенора и режиссера Московского Большого театра Барцала в Москве была осуществлена новая постановка «Евгения Онегина». Она отличалась от прежних постановок только тем, что шла в петербургской редакции с экоссезом и с окончательно утвержденным автором новым вариантом финала. Дирижировал автор. К сожалению, мы не располагаем материалами о том, что он внес нового в трактовку оперы [1].

Три года спустя Чайковский второй раз дирижировал своей оперой. Желая поддержать существование частного оперного театра под руководством Прянишникова, одного из первых исполнителей Онегина, он согласился продирижировать в сезоне несколькими операми. Это были «Демон» Рубинштейна, «Фауст» Гуно и «Евгений Онегин». Под управлением Чайковского опера прошла три раза.

В 1883—1884 годах «Евгений Онегин» совершает триумфальное шествие по крупнейшим городам России (Харьков, Киев, Тифлис и др.) и всюду имеет огромный успех. Автора наперебой приглашают продирижировать оперой. Об огромном успехе оперы в Тифлисе пишет Ипполитов-Иванов, ставший одним из ярых пропагандистов оперного творчества Чайковского [2]. Приехавшему на премьеру Чайковскому тифлисские зрители устроили восторженную овацию. Из многих провинциальных исполнителей автор выделяет В. Зарудную — Татьяну (Тифлисский оперный театр).

«Евгений Онегин» очень скоро завоевал и оперные сцены европейских театров. 22 ноября 1888 года состоялась премьера оперы в Праге. Ее постановка содержала ряд курьезов. Так, например, в первой картине вместо дома русского помещика

перед глазами зрителей был роскошный палаццо в стиле эпохи Возрождения, а в шестой картине под музыку экоссеза шотландские горцы танцовали свой национальный танец. Однако костюмы были более или менее верные, особенно у главных персонажей. Чайковский, который был приглашен на премьеру, восхищался исполнительницей роли Татьяны—Бертой Ферер-Ляутер. «Я даже могу смело и решительно сказать,— пишет он в письме к К. Р.,—что подобной исполнительницы этой партии никогда не было ни в Петербурге, ни в Москве. Она точно создана для Татьяны, и особенно ей удаются первые картины»[1]. Другие исполнители были значительно хуже—так, например, об исполнителе роли Онегина в том же письме Чайковский замечает: «...в игре он сильно преувеличивал и слишком ломался»[2].

В январе 1892 года Чайковского приглашают для дирижирования оперой в Гамбург. Отказавшись дирижировать, он присутствует на премьере и приятно поражен неожиданностью: постановка оперы очень понравилась. Он с восторгом пишет о ее руководителе дирижере Густаве Малере: «Главное же—все великолепно разучено и исполнено с чисто немецкой аккуратностью». Из исполнителей больше всего понравилась опять-таки Татьяна—Беттах: она «симпатична, грациозна и умна»[3].

Несколько позднее тот же Г. Малер, «влюбившийся», по его выражению, в оперы Чайковского, ставил с большим успехом «Евгения Онегина» в Венском оперном театре, Англии, Франции, Италии, Австро-Венгрии.

В 1900 году любимое создание Чайковского ставится в «святилище» итальянского оперного искусства, на сцене знаменитого миланского театра «La Scala». Несмотря на противодействие властителей итальянского оперного рынка, дельцов-издателей Рикорди и Сонцоньо, «Евгений Онегин» на сцене миланского театра блистательно выдерживает конкуренцию с крупнейшими оперными новинками французских и итальянских мастеров.

Иностранные интерпретации «Онегина», как мы уже говорили выше, могли бы составить обширную коллекцию курьезов. Постановочный штамп, никак не уживающийся с реалистическими намерениями автора «лирических сцен», был помножен на вопиющее и столь типичное для большинства буржуазных западных театров незнание русской действительности. Еще сам Чайковский, присутствовавший на гамбург-

ском спектакле «Евгения Онегина», отмечал, что в «постановке много смешного, в костюмах, декорациях и т. п. Но верх комизма это мазурка, которую танцуют в 3-й картине, этого описать нельзя».

* * *

Русские императорские сцены, включившие «Онегина» в свой постоянный репертуар, также постепенно приспособили вдохновенное создание Чайковского к омертвелым схемам всепоглощающей рутины придворной grand-opera. Свежее и искреннее вдохновение композитора, пытавшегося резонно охранить свою оперу от тупых крикунов и бездарных махальщиков, конечно, не могло уложиться в рамки придворно-оперного штампа.

Композитор возражал против излишней и бессмысленной роскоши, убивающей естественность и реальность. Но вскоре после его смерти Мариинский театр в своей постановке демонстрировал обычное напыщенное великолепие «императорской» оперы. Постановка 1899 года поражала слушателей тем, что хор крестьян в усадьбе Ларины состоял чуть ли не из ста человек, а ларинская гостиная в третьей картине блистала роскошным убранством в стиле... розового павильона в Павловском дворцовом парке. Даже реакционный критик из «Нового времени»[1] заметил тогда, что подобное великолепие несколько необычно для усадьбы «людей среднего достатка».

Внешняя красивость и безвкусица, механическое копирование условных академических пейзажей отличали художественное оформление тогдашних придворных премьер «Евгения Онегина». Да и что можно было ожидать от стандартного полуфабричного производства декорации, столь бесперебойно налаженного придворными немецкими «машинистами сцены» для всех случаев жизни. Достаточно сказать, что только в 1908 году появляется первое художественное оформление «Евгения Онегина», сделанное крупным мастером-художником (К. Коровиным).

Однако не только художественное оформление, но и сама сценическая интерпретация «Евгения Онегина» наколила за шестьдесят лет тяжелый груз невыносимых шаблонов, мертвых, антихудожественных схем. Возникнув в придворных оперных театрах, эти шаблоны еще бытуют кое-где и на советских оперных подмостках. «Лирические сцены» Чайковского превращаются в более или менее красиво обставлен-

ный концерт, в арену для состязания группы певцов-корифеев, чьи высокие ноты и эффектные позы привлекают публику вне зависимости от содержания музыки.

Стало обязательным изображать Евгения Онегина холодным лощеным фатом, пренебрежительно поглядывающим на публику. Томно-чувствительный Ленский в тысячах спектаклей одинаково прижимает к сердцу руки, исполняя свою предсмертную арию. Также стандартизировались, бесконечно далеко отдалившись от своего пушкинского первоисточника, образы Татьяны, Ольги, няни. Даже характерно-эпизодическая фигура Трике, маленький шедевр музыкального гротеска Чайковского,—и та за многие годы успела заново родиться в стандартных жестах, в одинаковых приемах комического произношения.

До появления на сцене Л. В. Собинова ведущие оперные театры Москвы и Петербурга не смогли показать ни одного Ленского, который бы полностью отвечал музыкально-сценическим требованиям Чайковского. Крупнейшие исполнители роли Ленского в Московском Большом театре—Донской, Клементьев, Кошиц—были типичными драматическими тенорами. Донской никак не подходил к этой роли из-за своей внешности. Клементьев обладал громадным голосом и позже гораздо удачнее использовал свои данные в роли Германа в «Пиковой даме».

Первые Ленские в Петербургском Мариинском театре — Михайлов, Васильев 3-й—при больших вокальных данных отличались полной неспособностью к драматическому воплощению этого обаятельного образа.

Но дореволюционная сценическая история «Евгения Онегина» знала не только штампы и схему, не только безжизненных певцов, не умевших двигаться на сцене, но и примеры подлинно вдохновенной трактовки поэтических образов Пушкина—Чайковского.

Мы уже упоминали несовершенную, но очень свежую, юношески непосредственную постановку «Евгения Онегина» силами учащихся Московской консерватории (1879); имена Климентовой, Левицкой останутся, конечно, в истории как имена первых создателей бессмертных образов Чайковского, чье исполнение было освящено личным руководством автора.

Последующие годы выдвигают таких выдающихся исполнителей Онегина, как Хохлов, Грызунов, Бакланов, Яковлев,

таких Татьян, как Павловская, Зарудная, Скомпская, Медея Фигнер, Нежданова.

Но среди немногих исполнителей, достигших счастливого объединения драматической правды и музыкального вдохновения, давших классическое воплощение поэтических замыслов Чайковского, должен быть особо назван Л. В. Собинов. Вот артист, весь исполнительский стиль которого прекрасно отвечал художественным принципам Чайковского-драматурга. Триумф Собинова в роли Ленского в самом конце 90-х годов знаменовал собой победу русской реалистической оперной школы над эффектным, но условным искусством эпигонов французско-итальянского романтизма. Это была победа живого артистического вдохновения, глубоко прочувствованного музыкально-сценического искусства над ходульным мастерством позы, жеста и внешне красивого звука.

В апреле 1898 года двадцатишестилетний Леонид Собинов впервые выступил в роли Ленского на сцене Московского Большого театра. Через три года он дерзнул выступить в этой же роли и в Петербурге, несмотря на отчаянное и откровенное противодействие Фигнера, отстаивавшего свою монополию на роль Ленского. Уже самый внешний облик Собинова—Ленского поразил столичную публику своим обаянием: перед ней был живой, юный и привлекательный пушкинский герой. «Весь его внешний облик, его стройный стан, его легкая, живая походка и все движения, исполненные простоты, естественной грации и жизненности, и, наконец, лицо, бесконечно привлекательное лицо, ясное, очерченное чистыми мягкими линиями и оттененное рамкою вьющихся темных кудрей,—все это было совершенно безупречно с точки зрения пластической, с точки зрения внешней картинности образа» [1].

Музыкальная трактовка образа Ленского Собиновым воплощала в себе ту высокую простоту и художественное целомудрие, которое характеризует лучшие, наиболее свежие и национально самобытные страницы музыки Чайковского. «Собинов великолепно схватил всю сущность лирики Чайковского, ее огромную нежность и тихую грусть, все тончайшие оттенки этой лирики... Мелодия Чайковского замечательно передавалась голосом Собинова, этим безупречным, настоящим лирическим тенором, краски которого так хорошо соответствовали малейшим изгибам мелодии и так тонко отвечали изменениям драматической выразительности.

Л. В. Собинов в роли Ленского

Присущая Собинову совершенно особенная лучезарность звука сыграла огромную роль при передаче мелодии Чайковского, она сливалась с музыкальным образом и самую печаль Ленского делала пушкинской—«светлой»[1].

Приводя десятки примеров неотразимого, гипнотизирующего воздействия таланта Собинова на аудиторию, критик совершенно правильно замечает, что успех этот определялся не только недосягаемым мастерством его пения и игры; в образе Ленского, созданном Собиновым, ярко отображались общественные условия жизни в пушкинской России, давался «отрывок из истории молодого человека XIX столетия».

Работа Собинова над образом Ленского—ценнейший пример глубокого проникновения актера-певца в психологию изображаемого им героя. Не зная системы Станиславского, молодой Собинов осуществлял те принципы художественного переживания, которые позже провозгласил великий реформатор русского театра. Характерны в этом отношении признания самого Собинова, изложенные им в письме к артистке Н. Буткевич. «Вчера пел Ленского,—пишет он 7 октября 1898 года.—Успех был очень большой... В сильных местах я увлекаюсь теперь так, как будто сам переживаю. После ссоры на балу у меня даже руки дрожали»[2].

Повидимому, Собинова наряду с Хохловым надо считать первыми подлинными интерпретаторами оперной музыки Чайковского, которые интуитивно предвосхитили художественные принципы Станиславского, осуществленные последним четверть века спустя в работе над «Евгением Онегиным».

Ряд русских оперных режиссеров в начале XX столетия неоднократно пытался нарушить постановочные штампы в работе над «Евгением Онегиным». Внутренняя драматическая насыщенность «лирических сцен» Чайковского, наличие гениального вечно живого пушкинского первоисточника не могли не вдохновлять сколько-нибудь мыслящих постановщиков на поиски живых, естественных приемов сценического воплощения оперы.

Уже первый постановщик «Евгения Онегина» в Московской консерватории И. В. Самарин стремился, как мы видели выше, к действенной, живой драматической трактовке спектакля.

С тех пор очень многие режиссеры стремятся приблизить сценическое воплощение оперы к принципам драматического театра. В борьбе с оперной «вампукой» такие режиссеры подчас впадают в другую крайность: они отодвигают на

«Евгений Онегин». Театр музыкальной драмы. 1-я картина

задний план музыкальную значимость произведения в угоду драматическому «реализму». Классический пример подобной ошибки дает нам постановка «Евгения Онегина» в петербургском Театре музыкальной драмы в 1912 году. До этого чрезвычайно примечательного спектакля музыкальная критика неоднократно отмечала то с похвалой, то с неприязнью отдельные режиссерские удачи. Так, в чрезмерно пышной и в общем «вампукистой» постановке Мариинского театра в 1899 году критик М. Иванов подмечает интересную деталь: в четвертой картине оперы, на балу у Ларриных, фигурировала забавная «супружеская пара сплетников, перебегающая по зале и подсказывающая всем и каждому обратить внимание на начинающуюся ссору». Подобные детали, изредка встречавшиеся в постановках «Евгения Онегина» на «казенных» сценах, свидетельствовали о законном стремлении режиссеров заполнить сценическим действием массовые эпизоды спектакля, преодолеть наметившийся штамп концертности.

В этом отношении характерна и постановка П. И. Мельникова в Московском Большом театре в 1903 году[1]. Роль режиссера, его изобретательство в этом спектакле обратили на себя внимание критики. Мельников впервые расчленил действие в четвертой картине на два различных плана: танцы оказались отодвинутыми в глубину сцены, авансцена превращена в гостиную, где происходит трагическое столкновение Онегина и Ленского. Новшество, введенное режиссером, вызвало похвалу критика Н. Кашкина. «Диалоги действующих лиц,—писал он,—не заглушаются шарканьем танцующих... самая сцена ссоры Ленского и Онегина выходит более естественно»[2].

Тот же Мельников, предвосхитив за несколько лет мысль Станиславского, отважился на другой смелый по тем временам эксперимент: он заставил Татьяну проводить сцену письма в постели, стремясь, повидимому, подчеркнуть интимность и непосредственность этой сцены.

Немало упреков со стороны критики вызвали режиссерские опыты Мельникова. «Режиссер решительно не хотел обратить никакого внимания на музыку,—писал тот же Н. Кашкин,—иначе он должен был почувствовать, что тот страстный порыв, с которым Татьяна говорит: «Пускай погибну я...», нельзя произносить, зарывшись в деревенском пуховике... Вся музыка письма проникнута взрывами таких ярких и сильных настроений, которые решительно несовместимы с пуховиками[3].

Примерно в том же тоне оценивал «курьезные изобретения» Мельникова и критик Н. Куроз в «Рампе»[1].

Сенсационным событием в музыкально-театральной жизни предреволюционного Петербурга была постановка «Евгения Онегина» Театром музыкальной драмы в 1912 году. Новый оперный театр, возникший в здании Петербургской консерватории под эгидой Русского музыкального общества и под руководством режиссера И. Лапицкого, поставил перед собой большие творческие задачи: «добиться возможно большей правды» в сценическом воспроизведении опер, достигнуть той же законченности и естественности зрительно-слухового ансамбля, каких достиг в своей деятельности Московский Художественный театр»[2]. Высокие идейные намерения нового театра опирались на довольно прочную материальную основу: Русское музыкальное общество затратило около полутора миллионов рублей на переоборудование Большого зала консерватории под оперный театр, были приглашены опытные вокалисты, во главе музыкальной части был поставлен превосходный музыкант М. Бихтер.

Первой постановке театра («Евгений Онегин») предшествовала огромная подготовительная работа, включающая не только репетиции всех родов, но и тренировочные занятия с актерами (пластика, ритмическая гимнастика и пр.). Пресса подробно оповещала столичную публику о всех деталях готовящейся премьеры. Речь шла о новом типе оперного спектакля, в котором все будет «как в жизни» и каждое действующее лицо будет представлять «живой реалистический образ».

Но при всех своих благих намерениях организаторы нового театра позабыли об одном ценном замечании, сделанном в свое время Чайковским. «Если погоню за реализмом в опере довести до последней крайности,—писал Петр Ильич, то неминуемо придешь к полному отрицанию оперы»[3]. Такая опасность и возникла в новом, «реалистическом» представлении «Евгения Онегина». Постановщик прежде всего переусердствовал в своем стремлении к «полному правдоподобию» сценического действия. Так, Ленский произносил свой предсмертный монолог не сидя и не стоя близ рампы, как обычно, а расхаживая по сцене, стряхивая снег с сапог и беспрестанно оборачиваясь спиной к публике. Традиционная варка варенья в первой картине была упразднена; зато Ларину-мать режиссеры выдвинули на первый план всей картины, заставив

ее рассесться в кресле и предаться воспоминаниям о своей молодости.

Но самое ложное в этом спектакле заключалось в том, что постановщики направили свое экспериментаторство в *ущерб музыке* Чайковского. Дирижер Бихтер пытался трактовать мелодические формы «Онегина» в духе декламационно-речитативных построений «Каменного гостя» или «Бориса Годунова». В ряде эпизодов естественные темпы, нюансы были извращены в угоду более рельефной декламации. Так получилось с ариозо Ленского «В вашем доме», спетом невероятно рельефно в смысле дикции, но страшно растянуто. Критики отмечали также «снотворный темп» в арии Гремина, «странные темпы» и «алогические изменения» в сцене письма, неоправданное выпячивание на первый план речитативов Лариной в первой картине и т. д. «В целях реализма» хор третьей картины был «раздроблен на мелкие группы, из которых каждая произносила отдельные фразы хорового текста. Это было «правдивее», но звучность голосов получалась ослабленной».

Премьера «Евгения Онегина» в Музыкальной драме стала «злобой дня». Билеты были «нарасхват»[1]. Любители оперы немало злословили по поводу «танцующих хористов» в четвертой картине, по поводу «белых подошв», которые показывал утопающий в сугробах Ленский. Справедливо указывали на то, что спектакль, который обычно заканчивается в 11 часов вечера, длится в Музыкальной драме из-за неимоверно затянутых темпов до 12 часов 30 минут.

Повидимому, современники были правы. Стремление Бихтера и Лапицкого «исправить Чайковского», приспособить его музыку к «естественности и жизненности» обычного драматического спектакля было обречено на неудачу. Лишь некоторые сценические приемы, примененные режиссером Лапицким,—в том случае, когда они не нарушали логического развития музыки,—действительно способствовали оживлению и обогащению сценического действия. Так, отмечалась «живая трактовка массовых сцен» в картине бала у Лариных, естественно, свежо поставленные мизансцены в конце первой картины, усиленные умелым световым эффектом надвигающихся сумерек.

Отдельные удачные находки режиссера Музыкальной драмы бесспорно оставили свой положительный след в сценической истории «Евгения Онегина».

* * *

После Великой Октябрьской революции популярная опера Чайковского остается одним из ведущих произведений в репертуаре советских оперных театров. Статистические сводки столичных театров указывают на огромный, все усиливающийся успех бессмертной оперы Чайковского у широких кругов советских слушателей. Московский Большой театр в 1938 году праздновал восьмисотое представление «Евгения Онегина». На восьмистах спектаклях побывало свыше полутора миллионов зрителей, причем больше половины этой цифры падает на последнее пятнадцатилетие (1923—1938). В Ленинградском оперном театре им. Кирова (б. Мариинский) по числу спектаклей, прошедших за последние пятнадцать лет (1923—1938), на первом месте оказывается «Евгений Онегин» (457 постановок), опередивший «Пиковую даму», «Кармен», «Травиату», «Риголетто» и др. На первом месте по числу постановок «Евгений Онегин» оказался и в статистической таблице Московского Большого театра (471 спектакль за пятнадцать лет).

Первые шаги советского оперного театра после революции начинаются с новых постановок «Онегина». Так, «Онегиным» открыл свой первый сезон после революции петроградский б. Михайловский театр (ныне Малегот). Реконструированными постановками «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы» в сезон 1918/19 года начинал свою послеоктябрьскую историю б. Мариинский театр. Нам кажется сейчас героическим повествованием описание тогдашних спектаклей «Онегина» в Петрограде; тревожная обстановка гражданской войны, голодные пайки, нетопленые театральные помещения с температурой ниже нуля — все это не помешало коллективу б. Мариинского театра создать первую советскую премьеру «Евгения Онегина». Дирижер Э. Купер был первым, кто сознательно стремился в своей интерпретации «Онегина» нарушить накопленные десятилетиями штампы придворного спектакля. Был заново пересмотрен авторский текст, была проведена огромная студийная работа с молодыми исполнителями на материале первого издания партитуры. И хотя постановщикам не удалось по условиям времени осуществить новое оформление «Онегина» по планам М. Добужинского[1], спектакль отличался высокими музыкальными достоинствами. Куперу удалось удалить наносную мишуру из традиционной

трактовки «лирических сцен» Чайковского, «снять многие фальшиво задуманные фермато, пошлые взлеты и accelerando». Звучание оперы, по авторитетному признанию И. Глебова, «словно преобразилось» [1].

Художественная заслуга б. Мариинского театра была тем более ценна, что творческие усилия эти—первые в истории русской оперы—совершались не для избранного круга слушателей, а для всего народа. В те дни отменялись абонементы, принадлежавшие столичным купцам и чиновникам, билеты распределялись среди выборжских и нарвских металлистов, среди кронштадтских моряков, которые с жадным интересом наполняли позолоченные и нетопленые залы бывших императорских театров.

В эти исторические дни впервые начала осуществляться заветная мечта Чайковского, высказанная им в одном из писем к Мекк. «Только опера,—писал он,—сближает вас с людьми, роднит вашу музыку с настоящей публикой, делает ее достоянием не только отдельных кружков, но при благоприятных условиях—*всего народа*» [2].

Годы революции принесли всенародную любовь и славу опере Чайковского, приблизив ее к той *настоящей публике*, о которой мечтал великий композитор.

Однако в последующие годы вокруг Чайковского и его замечательной оперы было нагорожено множество нелепых и вредных «теорий», выдуманных людьми, мнящими себя марксистами.

Уже в первых советских музыкальных журналах 20-х годов были недостойные попытки опорочить имя Чайковского, ограничить его художественное значение, объявить его «выразителем чаяний умирающего дворянства».

В одних кругах продолжала свое хождение версия, созданная еще эстетами из лагеря русских модернистов: мир идей Чайковского в этих кругах ограничивали эпохой «малых дел» и «хмурых людей» 80-х годов, приравнивали его к Надсону, Аренскому, находили в его музыке «нытье, надрыв, цыганщину».

В других, более «радикальных» кругах действовали решительнее: музыку Чайковского признавали вредной, громогласно требуя оградить рабочего слушателя от ее тлетворного влияния. Эти призывы, исходившие из лагеря безграмотных начетчиков и вульгарных псевдомарксистов, кажутся нам сейчас диким бредом. Так, один из первых рап-

мовских журналов—«Музыкальная новь» (1921)—с тупым усердием вопрошал: «Для чего [рабочему] зрителю «Онегин», для чего ему эта чувствительная канитель, в которой он и она—мужчина и женщина—перебрасывают без конца из рук в руки яблоко любви?»[1]

Разглагольствования по поводу «дворянской идеологии» в опере «Евгений Онегин» продолжались в советской печати целое десятилетие. «Музыка Чайковского гнетет и расслабляет душу», «Чайковский—памятник былого нашего безумия»,—декламировал некий Вяч. Игнатович в журнале «Музыкальная новь». Другой руководящий музыкальный журнал «Музыка и революция»—в одной из своих передовых статей (1928) квалифицировал чрезмерное увлечение Чайковским, как... проявление правой опасности на музыкальном фронте.

Совершенно возмутительные манипуляции с великим творением Чайковского пыталось проделать в свое время центральное радиовещание (1930), возглавляемое тогда В. Блюмом. Перед тем как транслировать «Евгений Онегин» в эфир, Блюм обратился к радиослушателям со специальной статьей, разъясняющей «идеологический вред» оперы. Указав, что «Евгений Онегин» выражает «упадочные настроения» дворянства, что успех этой оперы у рабочего слушателя есть «достаточно противоестественное и, конечно, временное явление», «разоблачив» основных героев оперы (Татьяна, например, оказалась «худосочной, апатичной и пассивной барышней»), Блюм предложил радиослушателям «переоценить» свое отношение к опере и сделать для себя—после прослушивания «некоторые художественные оргвыводы»[2].

Нет нужды дополнять этот позорный список вульгарных и грубых выпадов против гениального творения Чайковского.

В сопоставлении со всеми этими «теориями» замечательный смысл приобретает интереснейшее замечание Владимира Ильича Ленина, оброненное им в беседе со студентами Вхутемаса (1921). Когда кто-то из студентов высказал мысль о том, что «Евгений Онегин»—устарелое, идеологически чуждое нам произведение, Владимир Ильич ответил: «Так вы, значит, против «Евгения Онегина»,—ну, а мы, старики, за»[3].

В оценках Ленина, данных им ряду сочинений Чайковского («Патетическая симфония», «Онегин»), заключено мудрое, бережное отношение партии к одному из лучших представителей русского художественного наследия.

Годы, последовавшие после исторического решения ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года, не только опрокинули вредные «теории», но и с полной очевидностью показали общенародное национальное значение оперы «Евгений Онегин». Прошедшее десятилетие обнаружило такую грандиозную популярность «Онегина», какой не могла и предполагать дореволюционная оперная практика.

Об этом говорят не только сотни спектаклей «Онегина» на столичных сценах, не только переполненные залы профессиональных оперных театров, но и исчисляемые десятками премьеры «Евгения Онегина», созданные самодеятельными оперными кружками.

Вульгарно-социологические домыслы о сущности «Евгения Онегина» не оказали сколько-нибудь серьезного воздействия на художественную практику советского оперного театра. Напротив, вопреки демагогическим заклинаниям безграмотных псевдомарксистов, советский оперный театр уже в первые годы его существования создал обаятельную по простоте и задушевности и классическую по чистоте стиля постановку «Евгения Онегина», максимально приблизившуюся к художественным идеалам самого Чайковского. Мы имеем в виду постановку «Евгения Онегина» в оперной студии К. С. Станиславского. Эта постановка оказалась исторической вехой не только в плане сценической истории «Онегина», но и вообще в развитии русского музыкального театра.

Именно в гениальных открытиях Станиславского, свежо и молодо обновившего «лирические сцены» «Евгения Онегина», смело очистившего их от тяжелого груза придворно-оперной позолоты, нужно искать проявления нового, советского отношения к любимому детищу Чайковского.

Известные мемуары К. С. Станиславского («Моя жизнь в искусстве») детально повествуют о том, как старый и признанный мастер театра уже на склоне лет с юношеским вдохновением отдался новой для него деятельности в области оперной режиссуры. Новая оперная студия, созданная К. Станиславским под эгидой двух замечательных театров—Большого и Художественного,—возникла в тяжелые годы гражданской войны. В 1918—1919 годы студия под руководством самого Константина Сергеевича готовила свои первые оперные отрывки. Весной 1922 года первой постановкой «Евгения Онегина»[1] завершился учебно-тренировочный период

«Евгений Онегин». Театр им. К. С. Станиславского. 2-я картина

в жизни студии, длившийся свыше трех лет. К. С. Станиславский поставил перед своими воспитанниками-студийцами огромную художественную задачу: сочетать в их творчестве вокальную культуру русской оперной школы с благородным искусством жизненной правды, культивируемым мастерами Художественного театра.

Мастерство оперного артиста Станиславский рассматривал как сложный синтез. «Оперный актер,—писал он,—имеет дело не с одним, а сразу с тремя искусствами, т. е. с вокальным, музыкальным и сценическим... Все три искусства, которыми располагает певец, должны быть слиты между собой и направлены к одной общей цели»[1]. На этих началах проводилась длительная учебная работа в студии, сочетавшая овладение системой Станиславского со сложным комплексом занятий по музыкальным и театральным дисциплинам.

Постановка «Евгения Онегина» под руководством К. С. Станиславского явилась итогом этой большой экспериментально-художественной работы. А. В. Луначарский правильно определил эту постановку как «натиск на оперную вампуку». Уже само внешнее впечатление от спектакля, впервые поставленного в бывшем барском особняке в Леонтьевском переулке[2], поражало слушателей своей необычайностью. «Опера шла под рояль. Одним из необычных условий восприятия было отсутствие рампы. Свежесть и простота игры, внешний облик молодых сил, молодое и искреннее увлечение, тщательность сценической подготовки—все это вызывало у слушателей самое живое сочувствие. И, несмотря на то, что не было оркестра, что не всем участвующим удавалось до конца выдержать передаваемый образ, казалось, что иное претворение данной оперы и невозможно»[3].

Неприспособленность старинного особняка для обычных оперных постановок, как это ни парадоксально, сыграла свою плодотворную роль для тонкого и остроумного решения декоративно-сценической задачи. Зал, в котором должен был итти «Евгений Онегин», по рассказам К. С. Станиславского, был разделен толстой, красивой с архитектурной стороны аркой с четырьмя большими мраморными колоннами, типичными для эпохи времен Пушкина и Онегина. Разрушать их было бы варварством, и потому пришлось включить их в самую постановку, в режиссерский замысел и мизансцену. В первой картине оперы колонны и арка приспособлялись к террасе ларинского дома. Во второй картине они образовали типич-

«Евгений Онегин». Театр им. К. С. Станиславского. 3-я картина

ный для эпохи альков, в котором помещалась кровать Татьяны. В третьей картине арка с колоннами, дополненная боскетным трельяжем, образовала садовую беседку, где происходило свидание Онегина с Татьяной. В четвертой картине между колонн вставлялась лестница, ведущая в танцовальный зал ларинского дома. В пятой картине на мраморные колонны надевались чехлы с древесной корой, превращавшие их в стволы сосен того леса, на опушке которого происходила дуэль. В шестой картине колонны образовали ложу и почетное место для приема на балу генерала Гремина и т. д. Таким образом, колонны явились центром, вокруг которого планировалась декорация и к которому приспособлялась постановка»[1].

Избегнув оперной пышности, столь ненавистной самому Чайковскому, постановщики спектакля достигли замечательного единства в создании скромного и благородного по стилю оформления.

Трактовка основных образов «Евгения Онегина» также максимально приближалась к авторским замыслам Чайковского. Станиславский стремился показать Татьяну, Онегина, Ленского, как живых, волнующихся и страдающих людей, как реальные жизненные характеры, а не как обычных носителей того или иного оперного амплуа. С жестокой язвительностью высмеивал великий мастер театра утвердившиеся оперные штампы, требуя от своих студентов глубокого проникновения в мысли и поступки изображаемых ими героев.

«*Если* я Онегин, как приезжаю я к Ларинным первый раз? Представляю ли я собой напыщенного, накрахмаленного фата, боящегося уронить перед публикой свое реноме и достоинство «премьера», который привык, что публика при выходе встречает его аплодисментами, как «душку Онегина»?

Стоящий в кулисе такой актер подумал десять раз, как сегодня звучит его голос, он пробовал, как возьмет в третьей картине «мечты»; он весь внимание к своей внешности, но он забыл главное—забыл, что он не в уборной гримировался, что он уже живет в деревне, что Ленский—единственное милое ему лицо среди деревенской скуки»[2].

В своих замечательных беседах со студийцами оперной студии (сохранившихся в записях заслуженной артистки К. Антаровой) Константин Сергеевич оставил целую программу сценической трактовки центральных образов «Онегина». Утверждение основных идейных принципов системы Станиславского

«Евгений Онегин». Театр им. К. С. Станиславского. 4-я картина

сочетается здесь с тонким, подлинно артистическим восприятием музыкальных образов Чайковского.

«Вы—Татьяна. Вы стоите в кулисе и готовитесь к первой фразе дуэта—«Слыхали ль вы?» Если вы из своей уборной не вышли Татьяной и не поздоровались с кем-то по дороге, как Таня, если вы, гримируясь, не пережили в вашем бдительном внимании темных, зимних вечеров под няниины сказки, если в сердце вашем не бьется ритм единения с нею...— сцена не станет вам родным домом, где вы давно живете, и вы не создадите интонаций голоса, полных очарования, вы не отразите в них новых, пробуждающихся сил любви чистого, юного существа» [1].

Художественные принципы, провозглашенные руководителем студии К. С. Станиславским, нашли свое воплощение в замечательном по тонкости камерном стиле игры, прекрасно соответствующем лирическому аромату музыки «Евгения Онегина». Не прибегая к стандартным, ложнопатетическим жестам и позам, столь типичным для обычного оперного актера, студийцы, воспитанные Станиславским, все внимание направили на внутреннее раскрытие музыкальных образов Чайковского с помощью сложного комплекса жестов, мимики, пластики, вокальной декламации. Станиславский тонко чувствовал ритм, умел заполнить музыкальный контекст действия ритмичными, естественными движениями; он требовал от исполнителя живой, естественной манеры пения, при которой не пропадает ни одна строка текста и не затушевывается мелодическая ткань оперы чрезмерным увлечением «правдивой декламацией».

В лучших эпизодах оперы Станиславскому удалось достичь того счастливого синтеза естественной сценической обстановки и живой, правдивой игры актеров, которая так отличает культуру Художественного театра.

Вот, например, колорит первой картины, как описывает его сам К. С. Станиславский: «Заходящее солнце, звуки отдаленного пения хора крестьян, возвращающихся вдали после работ, грустные фигуры двух старух, Ларины и няни, вспоминающих о прошлой жизни, помогают воссоздать на сцене настроение той деревенской тишины, в которой должна будет зародиться, с первой встречи, любовь Татьяны к Онегину» [2].

Стремясь к наибольшей естественности в трактовке «лирических сцен» Чайковского, Станиславский по-новому построил

ряд оперных мизансцен. «Нам удалось добиться того,—пишет Константин Сергеевич,—что исполнительница роли Татьяны проводила всю сцену письма в постели, а не ходила по авансцене с оперными жестами, как это делается обыкновенно. Эта прикованность к месту, потребовавшая большой работы и выдержки от артистки, переносила центр внимания зрителя с внешней игры на внутренние мотивы сцены, заменяя грубые движения рук, ног, всего тела ритмическою игрою на мимике и малых жестах. Эта деликатность рисунка в соединении с музыкой придавала всей сцене тонкую законченность в стиле Пушкина и Чайковского»[1]. Точно так же по-новому, в более естественной, реальной обстановке предстала в трактовке Станиславского сцена бала у Лариных. Режиссеры правильно учли, что в обычных постановках основная линия этой сцены—ссора Онегина и Ленского—«затирается суетолокой бала». «Чтобы избежать этого,—пишет Константин Сергеевич,—мы вынесли сцены главных действующих лиц наперед, а пеструю толпу приглашенных, которые при начале картины и в сцене с Трике размещаются за большим столом на авансцене, переводили для танцев в глубину зала, за колонны, так как они должны служить только фоном для развертывающегося перед нами драматического мотива оперы»[2].

Со времени премьеры «Евгения Онегина» в студии Станиславского прошло уже около двадцати лет. Студия давно превратилась в солидный оперный театр, несколько уже академизировавшийся, юные студийцы давно успели возмужать, вырасти в заслуженных артистов республики, а кое-что из гениальных заветов Константина Сергеевича, к сожалению, успело выветриться, забыться.

Тем не менее ряд лучших эпизодов «Евгения Онегина» в постановке этого театра и сейчас продолжает пленять своей классической стройностью построения и непосредственностью чувств[3]. Стоит вспомнить хотя бы красочную, скульптурно вылепленную сцену бала у Лариных с ее живыми массовыми сценами, прекрасно укладывающимися в рамки танцовально-бытовой музыки Чайковского. Какой острый контраст между наивно-провинциальной суматохой деревенского бала, с его смешными барышнями, старыми сплетницами, бравыми кавалерами, и разгорающимся на авансцене трагическим конфликтом. Бесспорно, классический опыт Станиславского в его работе над «Онегиным» следует тщательно изучать, воспитывая на нем молодую советскую оперную режиссуру.

В противоположность К. С. Станиславскому, правильно почувствовавшему музыкально-драматическую сущность оперы Чайковского, некоторые оперные режиссеры в своих постановках «Евгения Онегина» пошли по пути вредных отсебятин, поддавшись уверениям всякого рода «теоретиков-социологов».

Делались в корне порочные попытки «раскрыть внутренний смысл» пушкинского «Евгения Онегина», вопреки самой музыке Чайковского. Одни режиссеры считали нужным «разоблачить» Ленского и Онегина, как представителей дворянского класса, другие перекраивали по своей прихоти композиционное строение оперы, третьи пытались рассмотреть «лирические сцены» Чайковского как «историческую панораму николаевской России».

Все эти попытки, конечно, оказывались безуспешными, как в большей своей части—формалистические и антихудожественные.

Режиссер Э. Каплан, поставивший оперу в 1929 году в Ленинградском театре оперы и балета, стремился «снять налет сентиментализма» с «Евгения Онегина». Спектакль был сделан в тонах подчеркнутого реализма. Хористы в массовых сценах перегрывали, пытаясь изобразить «разлагающееся дворянство». Ленский пел свою предсмертную арию не на опушке леса, как обычно, а... у себя в квартире, за письменным столом. Для большего «реализма» он записывал текст своей арии на бумагу, изображая этим предсмертное творчество «юного поэта»[1].

Особо следует сказать о постановке «Евгения Онегина» в Московском Большом театре, сделанной в 1933 году режиссером Л. Баратовым и художником И. Рабиновичем (эта постановка идет и сейчас, продолжая, таким образом, выражать отношение ведущего оперного театра страны к данной опере).

Уже сама декларация режиссера Баратова, опубликованная им в прессе[2], не могла не вызывать сомнений. «Мы стремимся,—писал Л. Баратов,—показать в нашем спектакле образ пушкинской России, ее лирической природы, ее крепостной деревни, мелкопоместного дворянства, ее военной столицы—Петербурга эпохи Николая I. Таким образом, спектакль приобретает для нас некоторый исторический смысл».

Нетрудно заметить, что столь распространенный замысел режиссера, охватывающий целую историческую эпоху, корен-

«Евгений Онегин». Государственный академический Большой театр Союза ССР. 6-я картина

ным образом расходится с замыслом Чайковского, ограничившего свое произведение чисто камерным жанром «лирических сцен». Спектакль же в Большом театре запоминается прежде всего как великолепно сделанное grand-представление, роскошно передающее пышность и позолоту николаевского Петербурга. Не случайно самым эффектным эпизодом постановки Большого театра оказался бал в Петербурге с его торжественно оформленным полонезом («парад на паркете») и импозантной фигурой «медного всадника», виднеющейся через огромные дворцовые окна.

Стремление режиссера избежать привычных шаблонов спектакля приняло несколько наивные, примитивные формы. Было ли, скажем, заключено нечто принципиально новое и творчески осмысленное в том, что Гремин предстал на этот раз в виде молодого генерала? В первой картине был изменен текст: вместо «кругла, красна лицом она» Онегин пел: «ее портрет, он очень мил, я прежде сам его любил». Во время дуэта Ольги и Татьяны в первой картине в музыкальную ткань грубо врывался перезвон «вечернего благовеста».

Напрасно режиссер провозглашал якобы новаторские задачи в трактовке основных образов оперы: Онегин, например, мыслился как «одинокий скептик», а не «злокозненный убийца». Ленского предполагалось почему-то «развенчать». Однако по существу в исполнении большинства солистов Большого театра основные образы «Онегина» и поныне предстают перед нами в привычных рамках выработанного веками оперно-концертного трафарета.

Не спасают здесь и некоторые удачные находки талантливого художника Исаака Рабиновича: прекрасно переданное чувство русской природы в первой картине (беспредельные просторы ржаных нив) и в сцене дуэли (огромное черное дерево с грустно опущенными ветвями, тусклое зимнее солнце, мрачные силуэты на белом снегу); эти зрительно-художественные образы превосходно сливаются с эмоциональным состоянием музыки Чайковского.

В основном же пышная позолота и помпезность спектакля Большого театра выдают непосредственную близость его к традиционному стилю grand-opera.

Бесспорно, от ведущего оперного театра нашей страны следует требовать более свежей и творчески осмысленной трактовки одной из любимых опер народа.

Советская эпоха сделала оперы Чайковского подлинным

достоянием всего народа. Огромные массы новой оперной публики горячо любят музыку Чайковского за ее необычайно глубокое проникновение в мир живых человеческих страстей, за ее правдивость и искренность. Неизмеримо выросло не только число почитателей Чайковского, но и число исполнителей его музыки, и в первую очередь «Евгения Онегина». Количество постановок «Онегина» в самодеятельных оперных кружках, в национальных музыкальных театрах буквально не поддается учету. Давно уже осуществлены постановки «Евгения Онегина» на украинском, грузинском, татарском, узбекском языках. В ролях Онегина, Татьяны, Ленского выступают молодые металлурги, текстильщицы, инженеры, учителя, шоферы, агрономы, студенты. Обычно «Евгений Онегин» в самодеятельных оперных кружках бывает первой пробой сил для перехода от отдельных арий и оперных отрывков к связному музыкально-сценическому действию. Бесхитростная форма «лирических сцен» Чайковского, написанных для полуучебного, студийного спектакля, превосходно отвечает этим требованиям.

Но наряду с колоссальным *расширением* масштабов использования оперного наследия Чайковского требуется и движение *вглубь*, к более тонкому, правдивому, художественно-осмысленному воплощению бессмертных образов «Евгения Онегина».

В этом отношении советский оперный театр после классической постановки К. С. Станиславского не создал по существу ничего подлинно значительного. Штамп в постановках «Евгения Онегина» и в трактовке основных его образов все еще живет на советской оперной сцене, подчас обедняя и выхолащивая содержание музыки Чайковского.

Учиться упорно у лучших мастеров прошлого, у Собинова, у Станиславского, беспрестанно возвращаться к заветам Петра Ильича Чайковского, вдохновенного певца музыкальной правды, и при этом дерзать, смело прокладывать дорогу к новому, подлинно новаторскому художественному стилю—вот достойная задача будущих советских интерпретаторов «Евгения Онегина».

Ю. Р. ВАХРУШИН

БАЛЕТЫ ЧАЙКОВСКОГО И ИХ СЦЕНИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ

I

В Ленинграде, на берегу Фонтанки, почти у самого ее слияния с Невой, до сего времени высится старое здание. Это бывшее Училище правоведения — привилегированное учебное заведение, основанное принцем Ольденбургским и призванное готовить просвещенных бюрократов для царской России.

Илья Петрович Чайковский, типичный представитель служилого дворянства, мечтавший видеть со временем своего сына Петра по меньшей мере директором департамента, в 1850 году отдал на обучение в это училище будущего гениального композитора.

Старики Чайковские, жившие в провинции, поручили молодого Петра Ильича попечению их старого друга Вакара, который был страстным любителем театра. Правоведов в табельные дни государственных праздников вывозили в театр, главным образом в оперу и балет. В это-то время Петр Ильич Чайковский впервые воспылал любовью к театрально-музыкальному искусству.

В. И. Герард, один из товарищей молодого Чайковского, вспоминая о днях их молодости, писал: «Нас связывала любовь к театру... Чайковский как-то повел меня на представление «Вильгельма Телля»... С этого дня я стал страстным любителем оперы и часто посещал ее вместе с моим другом» [1].

М. И. Чайковский, рассказывая о молодости брата, говорил: Перед всеми светскими удовольствиями для Петра Ильича стоял театр, в особенности французский, балет и итальянская опера... В балете его главным образом пленяла фантастическая сторона, и балетов без превращений и полетов он не любил. От частых посещений он приобрел, однако, понимание в технике танцовального искусства и ценил «баллон», «элевацию», «твердость носка» и проч. премудрости. Выше всех балерин он ставил Феррарис. Больше всех балетов нравился ему, как, впрочем, и массе, «Жизель», этот перл поэзии, музыки и хореографии» [1].

Петр Ильич любил танцы и в быту; он был частым посетителем балов, с увлечением танцовал, с удовольствием импровизировал на рояле польки и вальсы для своих товарищей-правоведов. Любовь к танцам осталась у него на всю жизнь. Однако причины, приведшие Чайковского на путь реформатора балетной музыки, таились глубже.

Искренние симпатии к балету вызывали у композитора чувство глубокой неудовлетворенности как музыкой, так и сюжетами большинства современных ему произведений этого искусства. Вопреки мнению многих оперных музыкантов, Чайковский считал балет большим и нужным искусством. Пренебрежительное отношение к балетной музыке остро раздражало композитора. Когда С. И. Танеев упрекнул его, что в четвертой симфонии чересчур много «балетной музыки», Петр Ильич резко ответил: «Я решительно не понимаю, каким образом в выражении *балетная музыка* может заключаться что-либо порицательное? Ведь балетная музыка не всегда же дурна, бывает и хорошая [2].

Хорошая балетная музыка всегда радовала композитора. «Эта часть красива,—писал он А. С. Аренскому 2 апреля 1887 года по поводу «Маргариты Готье»,—как бывают условно красивы балетные пасторали, написанные не бездарным музыкантом» [3].

Восторженные отзывы Петра Ильича о «Сильвии» Делиба, которые мы приводим ниже, вызваны тем, что этот балет впервые дал почувствовать композитору, что он не одинок в своих исканиях и что его идеал симфонического, драматически осмысленного балета волнует и других музыкантов.

Огромный интерес Чайковского к проблемам балетного искусства был естественной причиной того, что, когда летом 1870 года машинист-механик Московского Большого театра

К. Ф. Вальц предложил П. И. Чайковскому написать музыку балета «Сандрильона» на его либретто, композитор с готовностью согласился. 9 октября 1870 года он уже писал брату Модесту: «Я взялся написать музыку к балету «Сандрильона», и огромная четырехактная партитура должна быть готова в половине декабря» [1].

Однако «Сандрильона» так и осталась неосуществленной. Причины этого нам неизвестны; тем не менее, через несколько лет Петр Ильич снова охотно взялся за сочинение музыки к новому балету.

Вряд ли будет ошибкой предположить, что в тот ранний период композиторской деятельности основным «покровителем» П. И. Чайковского был инспектор репертуара московских театров В. П. Бегичев. По словам Д. И. Мухина, это был «прекрасно воспитанный и образованный человек, глубокий знаток сцены, любил и понимал сценическое искусство во всех его видах. Был искренним другом артистов и чистосердечно был всегда готовым помочь им в их нуждах по силе своей возможности» [2].

В доме Бегичевых, по словам Н. В. Давыдова, «почти каждый вечер собиралось... разнообразное, очень интересное общество; здесь можно было встретить решительно всех представителей художественно-театрально-музыкального мира Москвы» [3]. «Там я встречал,—вспоминал К. Ф. Вальц,—и Тургенева, и Даргомыжского, и Серова, и Островского, и Рубинштейна, и Чайковского» [4].

Встретить в этом салоне П. И. Чайковского было не удивительно, так как с сезона 1866/67 года, по рекомендации Н. Г. Рубинштейна, он был приглашен Марией Васильевной Бегичевой-Шиловской преподавать теорию музыки ее младшему сыну Владимиру.

Сама М. В. Бегичева была очень культурной женщиной; она получила отличное музыкальное образование и обладала прекрасным голосом [5].

Чайковский быстро сдружился с этой семьей. Через два года он уже принял приглашение Бегичевых совершить с ними заграничную поездку в качестве преподавателя младшего сына.

К сожалению, этот бедный по документам период жизни композитора не дает нам возможности утверждать, что как постановка «Воеводы», так и заказ на «Сандрильону» был сделан по непосредственному предложению заведующего

репертуаром московских театров. В 1875 году Чайковский вновь получил от дирекции театра заказ на балет, в составлении либретто которого принял участие сам Бегичев[1]. Без его участия и покровительства вряд ли в то время дирекция пошла бы на такой шаг,—ведь именно в этот период начинались жесточайшие меры экономии в театре. А договор с Чайковским был заключен на сумму 800 рублей—цифру по тому времени значительную. Во всяком случае, уезжая на летний отдых в 1875 году, Чайковский увозил с собой кроме оформленного договора еще и впечатление от той театрально-артистической атмосферы, которая окружала Шиловских.

План и либретто балета вырабатывался, очевидно, коллективно. Официально в этом принимали участие В. П. Бегичев и В. Ф. Гельцер[2], но можно предположить, что консультировали и другие лица, в частности М. В. Шиловская-Бегичева и ее сын К. С. Шиловский, будущий солибреттист «Евгения Онегина». С Константином Степановичем Петр Ильич к тому времени сошелся очень близко, был с ним на «ты» и ездил гостить к нему в деревню.

Сюжет балета, по желанию самого композитора, был «фантастический из рыцарских времен». В те ранние годы его пленяли «романтические розы» «Германии туманной»; для своих произведений он искал сюжетов у Шиллера, Уланда и других немецких романтиков. Быть может, здесь сыграли роль впечатления недавней поездки за границу.

Подписав договор, Чайковский почувствовал себя довольно беспомощным. По словам Кашкина, Чайковский «набрал из театральной библиотеки балетных партитур и начал изучать этот род композиции в деталях, в общем приемы ее были ему известны из посещений балета... Разумеется, сочинению музыки предшествовали долгие совещания с балетмейстером Большого театра, с помощью которого была выработана программа танцев и весь сценарий балета»[3].

Далеко не столь оптимистично рисует первые шаги Чайковского на поприще балетного композитора К. Ф. Вальц в своих воспоминаниях. «П. И. Чайковский перед написанием балета,—пишет он,—долго добивался, к кому можно обратиться, чтобы получить точные данные о необходимой для танцев музыке. Он даже спрашивал у меня, что ему делать с танцами, какова должна быть их длина, какой счет и т. п.»[4].

Свидетельство Вальца нам кажется более правдоподобным, если принять во внимание, что балетмейстером в Большом

театре в то время был Рейзингер — личность, не блиставшая ни талантом, ни знаниями.

По словам Мухина, «Рейзингер оказался очень плохим балетмейстером... Танцовщицы сами сочиняли себе вариации, и все танцы в балете ставились общими силами». Вряд ли от подобного балетмейстера композитор мог получить ценные указания. Вернее всего, Чайковский, отчаявшись получить необходимые указания, решил положиться на свое творческое чутье, руководствоваться примером предыдущих балетных композиторов и проводить в своем произведении новые, близкие ему принципы балетной музыки.

По словам Кашкина, Чайковский «был всегда поклонником балета... В то время для него идеалом балета была «Жизель», в которой он пленялся и поэтичностью сюжета Т. Готье и мастерством композиции А. Адана»[1]. Это последнее указание особенно ценно, так как упомянутый балет безусловно оказал некоторое влияние на «Лебединое озеро», что заметно не только в музыке, но и в сюжете.

Где, когда и как происходила работа композитора над балетом, точных сведений мы не имеем. По словам М. И. Чайковского, «Петр Ильич в начале августа [1875] принялся за балет»[2]. Кашкин же утверждает, что работать над балетом Чайковский начал весной 1876 года, а летом окончил.

Упомянув о своей работе над фортепианным переложением «Лебединого озера», тот же Кашкин сообщал, что «начал делать аранжировку, по мере того как подвигалось самое сочинение, присылавшееся акт за актом в Москву. Первый акт «Лебединого озера» был, сколько помнится, написан еще до окончания майских экзаменов в консерватории, а последующие получались уже из деревни, вероятно, из Каменки, Киевской губернии, где композитор проводил лето»[3].

Разногласие между Чайковским и Кашкиным объясняется простым недоразумением, которое разъясняет нам сам композитор в своих письмах. В письме от 10 сентября 1875 года к Н. А. Римскому-Корсакову, приводимом М. И. Чайковским, Петр Ильич писал: «Работаю довольно усидчиво и кроме симфонии написал (в проекте) два действия *балета*. По приглашению московской дирекции я пишу музыку к балету «Озеро лебедей»[4]. Я взялся за этот труд отчасти ради денег, в которых нуждаюсь, отчасти потому, что мне давно хотелось попробовать себя в этом роде музыки»[5]. Почти за месяц до этого письма, 14 августа 1875 года, Петр Ильич сообщал

Первая постановка «Лебединого озера» в Москве в 1877 г. Сцена из 2-го акта.

С. И. Танееву: «Я написал (в проекте) два акта из балета «Озеро лебедей»[1]. Приводимые письма, очевидно, и послужили М. И. Чайковскому основанием для датировки «Лебединого озера». В перечне трудов брата Модест Ильич относительно этого балета написал: «начат в августе 1875 года, кончен в конце марта 1876 года».

Объяснение датировки Кашкина мы находим в письме композитора к брату от 17 марта 1876 года. «Я погрузился по горло в инструментовку балета,—писал Петр Ильич,—которую должен непременно кончить к Фоминой неделе... Чтобы... беспрепятственно докончить работу, я решил уехать в деревню к Косте Шиловскому»[2].

Приводимое письмо делает для нас ясным, что под словами «работать над балетом» Кашкин имеет в виду окончательную отделку и главным образом инструментовку балета, а М. И. Чайковский, как мы видели, в выражении «принялся за балет» разумеет первые черновые наброски.

В датировке окончания работы над балетом М. И. Чайковский вновь разошелся с Кашкиным, указывая более ранний срок.

Весна, лето и осень 1876 года были посвящены подготовке к премьере. По желанию дирекции и балетмейстера, были произведены изменения в музыке, о характере которых рассказывает Кашкин. «При постановке балета на сцену,—писал он,—некоторые нумера были пропущены, как неудобные для танцев, или заменены вставными из других балетов; кроме того, балетмейстер настоял на необходимости русского танца[3], присутствие которого было очень слабо мотивировано, однако композитор уступил, и танец был написан, но так как фортепианное переложение было уже напечатано, то этот нумер и не попал в него»[4].

«При постановке балета,—писал Вальц,—П. И. Чайковский принимал живейшее участие в его декорационном оформлении и много беседовал об этом со мной. Особенное внимание было уделено Петром Ильичем финальному акту. В сцене грозы, когда озеро выходит из берегов и наводняет всю сцену, по настоянию Чайковского был устроен настоящий вихрь—ветки и сучья у деревьев ломались, падали в воду и уносились волнами. Эта картина удавалась очень эффектно и занимала Петра Ильича. После грозы, для апофеоза, наступала заря и деревья под занавес освещались первыми лучами восходящего солнца»[5].

А. О. Собещанская в роли Одетты («Лебединое озеро»)

Как протекала работа балетмейстера, мы знаем очень мало. В своем письме к М. И. Чайковскому от 24 марта 1876 года композитор писал: «Вчера происходила первая репетиция некоторых нумеров из 1-го действия балета. Если бы ты знал, как комично было смотреть на балетмейстера, сочинявшего под звук одной скрипочки танцы, с самым глубокомысленным видом. Вместе с тем завидно было смотреть на танцовщиц и танцоров, строивших улыбки предполагаемой публике и наслаждавшихся легкой возможности прыгать и вертеться, исполняя при этом священную обязанность» [1].

Во время хода репетиций произошел факт, безусловно повлиявший на успех премьеры. Все ожидали, что роль Одетты на первом спектакле будет поручена главной балерине театра А. О. Собещанской. Однако неожиданно стало известно, что премьера отдана для бенефиса второй балерины П. М. Карпаковой. Об этом рассказывает Мухин: «В постановке этого балета выяснилось, что на положение на сцене высокоталантливой А. О. Собещанской начала дурно влиять какая-то недобрая сила [2]. В свой бенефис она должна была удовлетвориться четвертым представлением этого балета, тогда как по справедливости новый балет должен [был] быть дан ей, как главной балерине, в первый раз». Результат подобной замены был довольно ощутительный, если принять во внимание дарование обеих танцовщиц.

«Г-жа Карпакова,—писал анонимный автор на страницах «Ежегодника императорских театров»,—заняв место балерины, не оправдала возлагаемых на нее надежд... Талант этой артистки и даже темп ее танцев был крайне однообразен, так что зритель, видевший ее в одном каком-нибудь балете, легко мог себе составить понятие обо всем том, что внесет она в другое хореографическое произведение» [3].

«Карпакова,—утверждал Скальковский,—красива собою, но танцы ее тяжелы, и ей недостает выразительной мимики. Без особой протекции [4] она не пошла бы далее корифейки» [5].

«Собещанская,—сообщал тот же автор,—танцовала холодно и тяжело; танцовщица, впрочем, она была серьезная, только пересаливала иногда излишним увлечением и стремлением казаться соблазнительной. Она была недурна и как мимистка».

На страницах «Московских ведомостей» некто С. М. существенно дополнял характеристику Собещанской. Он говорил, что балерина «не трудностью прыжков и быстротою обо-

ротов производит наилучшее впечатление на зрителя, но целым созданием роли, в которой танцы являются истолкователями мимики [1]. Во всяком случае отсутствие Собещанской в составе премьеры неблагоприятно отозвалось на спектакле, так как, по словам Мухина, «в главной роли Одетты г-жа Собещанская была несравненно выше г-жи Карпаковой во всех отношениях».

20 февраля 1877 года состоялась премьера балета. Подробных описаний этого события до нас не дошло. Единственное, чем мы располагаем,—это две зарисовки из журнала «Всемирная иллюстрация», изображающие второй и четвертый акты балета, и снимок Собещанской в роли Одетты. Д. И. Ляшков в монографии, посвященной столетию Большого театра, так описывал, по неизвестным нам источникам, премьеру: «Фантазия Рейзингера оказалась чрезвычайно бедной, а большинство танцев слабыми и неинтересными: плывущих лебедей балетмейстер изобразил шеренгами кордебалета с протянутыми через всю ширину сцены полотнищами тюля (вода), из-за которых виднелись головы танцовщиц (лебеди)» [2]. Кстати рисунки «Всемирной иллюстрации» не подтверждают этого описания. Из них явствует, что декорации были выполнены в псевдоромантическом стиле эпохи 70-х годов и что костюм Одетты был снабжен короткими лебедиными крыльями на плечах. Последнюю подробность подтверждает и фотография Собещанской.

О присутствии композитора на премьере мы можем предположить лишь по газетным отзывам и ядовитому замечанию рецензента «Театральной газеты», который сообщал, что «композитора вызывали много раз, но далеко не единодушно и не без протеста» [3].

Декорации первого действия балета писал Шангин, второго и четвертого—Вальц, третьего—Гроппиус. Как известно, последний был придворный поставщик императорских театров, присылавший из-за границы любые полотна: традиционные «великолепные залы», «сады» и «лесные опушки», которые выполнялись стандартным порядком и рассылались по всей Европе; отсюда можно заключить, что оформление спектакля было сборное, а не написанное специально с учетом особенностей сюжета и музыки. Некоторые любопытные подробности дают нам афиши балета. Первая афиша, очень краткая, перечисляя главных действующих лиц, числом семь, совершенно пропускает роль Одиллии [4]. Более подробная

афиша от 3 января 1879 года[1] объясняет этот пропуск. В ней ясно сказано: «Одетта, добрая фея—г-жа Карпакова[1]. После Ротбарда значится: «Одиллия, его дочь, похожая на Одетту,—г-жа ***». Затем следует: «Будут танцовать в третьем действии: г-жа Карпакова 1 (и др.) pas de six, г-жа Карпакова 1 (и др.) pas de dix. Г-жа Карпакова 1—русский танец».

Приведенные афиши заставляют заподозрить, что танцовальная роль Одиллии в балете при первой постановке была сведена на-нет. Эту роль исполняла, быть может, рядовая статистка, фамилии которых не было принято помещать на афише.

В массовом перечислении действующих лиц в той же афише значится: «Придворные обоего пола, герольды, гости, пажи, поселяне и поселянки, лебеди и лебедята». Это последнее упоминание указывает, что во втором и четвертом актах были заняты и воспитанницы театральной школы.

М. И. Чайковский так описывал самочувствие брата в эти дни: «Петр Ильич отнесся к этому событию совсем не с тем нервным напряжением и волнением, какие испытывал при постановке опер, и поэтому не особенно близко к сердцу принял далеко не блестящий успех произведения. Небогатая обстановка в смысле декораций и костюмов, отсутствие выдающихся исполнителей, бедность воображения балетмейстера и, наконец, оркестр, хотя по составу недурной, но имевший во главе совсем не музыканта г. Рябова, который никогда до этого не имел дела с такой сложной партитурой,—все это вместе позволяло композитору основательно сваливать вину неудачи на других»[2]. Мухин повествовал об этом событии более конкретно, как специалист. «Балет «Лебединое озеро»,—писал он,—поставлен бесталанным балетмейстером. В декорационном отношении можно сделать много лучшего. Г-жа Карпакова старалась по возможности воспроизвести фантастическое олицетворение лебедя, но, как слабая в мимическом отношении, особенного впечатления не производила. Все артисты к своим ролям отнеслись с своим традиционным старанием. Музыка для танцев не особенно удобна, скорее походит на прекрасную симфонию. В общем балет успеха не имел».

В то время антагонизм между театральными кругами Москвы и Петербурга уже расцвел пышным цветом. Отсутствие видимого успеха у первого балета Чайковского, а также,

быть может, обида, что премьера миновала столицу, послужили поводом петербуржцам немедленно объявить о «полном провале» балета. «Чайковский, даровитый композитор,—писал Скальковский,—попробовал было в 1877 году сочинить музыку для балета «Лебединое озеро», поставленного в Москве, но усыпил только публику и танцовщиков». «Балет «Лебединое озеро»,—вторил ему Петипа,—был впервые поставлен в Москве и никакого успеха там не имел»[1]. «Восемнадцать лет тому назад,—поддакивал ему в 1896 году А. А. Плещеев,—этот балет [«Лебединое озеро»] шел в Москве и, несмотря на участие известной балерины г-жи Карпаковой, успеха не имел»[2]. Москвичи выражались куда более осторожно. «Лебединое озеро», писал Кашкин,—имело успех, хотя не особенно блестящий, но значительный»[3]. «По музыке,—говорил Ларош,—«Лебединое озеро»—лучший балет, который я когда-либо слышал, разумея, конечно, целый балет, а не дивертисментный в... операх»[4]. «Я знаю через Масловых,—сообщал С. И. Танеев Чайковскому,—что «Озеро лебедей» и «Франческа» были исполнены, им очень понравилось»[5].

Невольно возникает вопрос: кто же был прав—москвичи или петербуржцы? В данном случае на помощь нам приходит сухая, но беспристрастно точная статистика. В то время максимальное количество представлений, которые выдерживали новые балеты в год, было десять-двенадцать. В последующие годы количество спектаклей резко понижалось, и, наконец, удержавшийся на репертуаре балет давался не чаще двух-трех раз в год. Вообще балет держался на репертуаре не более четырех-пяти лет. Посмотрим, как обстояло дело с «Лебединым озером». В 1877 году оно выдерживает 10 спектаклей, в 1878 году—опять 10 спектаклей, в 1879 году—2 спектакля, в 1880 году—7, в 1881 году—балет не дается ни разу (на это имеются уважительные причины—это год смерти Александра II и сезон вообще не полный), в 1882 году—3 раза, в 1883 году 1 раз и, наконец, в 1884 году снимается с репертуара[6]. Балет снимается с репертуара по совершенно определенным причинам, о которых говорил Кашкин, а отнюдь не из-за полного отсутствия успеха. Кашкин писал, что «Лебединое озеро» «держалось на сцене много лет, пока не истрепались совсем декорации, а подновлять их уже не стали. Истрепались, впрочем, не одни декорации, музыка тоже сильно постра-

дала. Замена первоначальных нумеров вставными практиковалась все в большей и большей степени, и под конец едва ли не целая треть музыки «Лебединого озера» была заменена вставками из других балетов, притом наиболее посредственных»[1].

Приведенные выше статистические данные дают нам полное основание опровергнуть басню о полном провале балета. Причины сравнительно слабого успеха произведения, нам кажется, надо искать прежде всего в полной неудовлетворительности постановки. «Лебединое озеро» первый балет, написанный русским композитором-симфонистом в новой манере, давал основание многого ждать от постановки. Рядовым балетоманам, посетителям первой постановки, из-за бесталанности исполнения трудно было разглядеть гениальность самого произведения. Отсюда ноты разочарования в критике, в откликах публики. Сейчас мы можем утверждать, что действительная ценность «Лебединого озера» превзошла ожидание, что это произведение открыло новую страницу балетной музыки.

Несмотря на утверждение М. И. Чайковского, что Петр Ильич не принял близко к сердцу слабый успех балета, все же и его надежды были обмануты. В глубине сердца, по свойственной ему скромности, весь неуспех произведения он приписал себе, своему неумению писать балеты и не мог определить подлинную причину слабого приема произведения. Глубокая, эмоциональная музыка балета требовала от балерины столь же эмоционального исполнения. Тальони и Гризи давно уже сошли со сцены, Павловой и Карсавиной еще не было, а Карпакова и Собещанская при всем старании не могли удовлетворить ни автора, ни зрителей. Интуитивно композитор чувствовал это отсутствие необходимой для него исполнительницы и, в крайнем случае, был готов помириться на добросовестной простоте. Поэтому, по свидетельству Кашкина, впоследствии Чайковского в балете «более всего пленяла грация танцовщиц; за их мимической игрой он не особенно гнался и потому, например, терпеть не мог знаменитую Вирджинию Цукки, слава которой основана на выразительности мимики, но зато тем более восхищался танцовщицами вроде Брианца».

Во всяком случае к концу года композитор вполне разочаровался в своем творении. «В... Вене я слышал балет «Sylvia» Léo Delibes'a,—писал Чайковский Танееву 19 де-

кабря 1877 года,—именно *слышал* потому, что это первый балет, в котором музыка составляет не только главный, но и единственный интерес. Что за прелесть, что за изящество, богатство мелодическое, ритмическое и гармоническое. Мне было стыдно. Если б знал я эту музыку ранее, то, конечно, не написал бы «Озеро лебедей»[1]. Немного ранее в письме к Н. Ф. Мекк он выражался еще более резко: «Озеро лебедей»—чистая дрянь в сравнении с «Сильвией»[2]. Петр Ильич временно постарался забыть о своем произведении, столь незадачливо поставленном. Впрочем, уже через пять лет его снова потянуло вынуть из архива этот балет и пересмотреть его. «На-днях,—писал Чайковский П. И. Юргенсону 20 сентября 1882 года,—я вспомнил о своем «Лебедином озере», и мне очень захотелось сохранить от забвения эту музыку, в которой есть несколько порядочных вещей». Принимая во внимание, что «балет—вещь, не имеющая прочного существования», композитор задумал переделать свое произведение в «концертную сюиту»[3].

Композитору не пришлось уже более увидеть свой балет на русской сцене. Но во время чествования Петра Ильича за границей ему напомнили об его произведении в Праге 9 февраля 1888 года. «В заключение,—вспоминал М. И. Чайковский,—был исполнен балетной труппой пражской оперы акт из балета «Лебединое озеро». Овации были еще горячее и задушевнее, чем на первом концерте»[4].

«Лебединое озеро» пролежало в архиве около десяти лет. Произведение как бы ожидало смерти своего автора. Ровно через два с половиной месяца после его кончины балет снова появился на сцене императорских театров.

«17 февраля [1894] в Мариинском театре,—повествовал А. А. Плещеев,—был дан спектакль в память Петра Ильича Чайковского. В состав этого спектакля, между прочим, вошло второе действие фантастического балета «Лебединое озеро», музыку к которому незабвенный композитор написал очень давно... Первое место в балете принадлежало г-же Леньяни, которая была настоящей королевой лебедей... Что за плавные, гибкие, бархатные движения, что за нежность исполнения. Успех балерины был грандиозный. Танцы в «Лебедином озере» ставил балетмейстер Л. И. Иванов, отлично справившийся со своей задачей»[5]. В полном объеме балет был дан в Мариинском театре лишь почти через год—15 января 1895 года. Этот годичный перерыв между возобновле-

янем второго акта и постановкой всего балета, резко расходится с фактами, изложенными М. И. Петипа в своих воспоминаниях. Балетмейстер писал: «... я поехал к директору и сказал ему, что не могу допустить, чтобы музыка [«Лебединого озера»] Чайковского была плоха, чтобы его произведение не имело никакого успеха, не в музыке, должно быть, дело, а в постановке балета, в танцах. Я просил директора разрешить мне воспользоваться произведением Чайковского и, использовав сюжет по-своему, поставить балет в Петербурге. Г-н Всеволожский сейчас же со мной согласился, мы обратились к Чайковскому, и «Лебединое озеро» прошло у нас с громадным успехом. Чайковский был в восторге, говорил, что никогда ни с кем, кроме Петипа, балетов писать не будет» [1].

На первый взгляд все рассказанное Петипа кажется абсолютно невероятным, так как балет был поставлен в Мариинском театре в 1895 году, а Чайковский умер в 1893 году. Не явилось ли возобновление второго акта лишь данью уважения к памяти усопшего композитора, а заодно и пробным камнем—на какой успех может рассчитывать балет при постановке? На самом деле, надо полагать, дело обстояло иначе. После шумного успеха «Спящей красавицы» и «Щелкунчика» у дирекции явилась мысль о возобновлении «Лебединого озера». Начались переговоры с Чайковским, вопрос о возобновлении был решен положительно и приступили к репетициям. В самом их начале скончался композитор. К вечеру, посвященному его памяти, был наскоро закончен второй акт и показан как новинка. Премьера была намечена на осень, но 20 октября 1894 года умер царь. Спектакли прекратились, и «Лебединое озеро» вторично увидело свет лишь в начале 1895 года после окончания придворного траура. Что касается восторгов Чайковского и его слов, то почтенный балетмейстер просто перепутал и отнес к «Лебединому озеру» то, что относилось к «Спящей красавице» и «Щелкунчику», т. е. к балетам, которые он действительно «писал» совместно с Чайковским.

Вторую постановку «Лебединого озера» осуществляли два балетмейстера—М. И. Петипа и Л. И. Иванов. В точности определить, в чем заключалась работа каждого из них, теперь трудно. Надо предполагать, что Петипа ограничился постановкой отдельных танцев кордебалета и вариациями балерин, предоставив все остальное Л. И. Иванову, но все

Эскиз декорации А. Я. Головина к 1-му акту «Лебединого озера» (Москва. 1901 г.)

время руководя и делая необходимые указания. Это предположение подтверждается тщательным изучением архива М. И. Петипа, хранящегося в Государственном театральном музее им. А. А. Бахрушина. Тогда как большинство балетов, поставленных Петипа, отражены в архиве многочисленными записями, на долю «Лебединого озера» приходятся всего два-три листка. В частности, эти листки позволяют нам утверждать, что знаменитый вальс лебедей второго акта, переживший много постановок, создан Петипа [1], а также и то, что его работа касалась главным образом первого, второго и четвертого актов. «Постановка,—говорил Плещеев,—возбудила живейший интерес. Декорации второй картины и апофеоза г. Бочарова и второго акта—г. Левота—бесподобны. Костюмы красивы и даже роскошны. Музыка Чайковского в первое представление не произвела особенного впечатления. О ней приходилось слышать разноречивые отзывы» [2].

Если и были разноречивые отзывы, то уже не такого характера, как при первой постановке. Уже никто не повторял благоглупостей «Современных известий», нашедших в 1877 году в произведении Чайковского «бедность фантазии и однообразие тем и мелодий». Никто уже не мог сказать, не только что балет провалился, но даже что он не имел успеха.

В успехе балета видную роль сыграл Петипа, но не менее его к успеху причастна и Леньяни. Не доверяя полностью восторгам Плещеева, который писал: «...переходя к исполнению этого балета, надо отдать дань прежде всего таланту г-жи Леньяни. Она была царицей балерин, изумляя зрение ласкающей красотой танца, пластичностью поз и грацией, которой одарена эта артистка»,—надо искать объяснение успеху балерины в исключительном обаянии и в простоте исполнения. Леньяни не была хорошей мимической артисткой, и заслуга ее в том, что она и не пыталась «играть» то, что не было ей по силам, а просто танцовала с чувством, стремясь передать по-своему волнующие моменты музыки. Недаром впоследствии писал В. Светлов: «Роль Одетты—Одиллии была лучшей ролью в репертуаре Леньяни... Танцовала эту роль Леньяни превосходно» [3].

Успех балета был настолько значительным, что его повезли в Москву на коронационные торжества. В 1896 году «Лебединое озеро» шло три раза в Москве с той же Леньяни и с участием московской балетной труппы. Пресловутый

антагонизм Москвы и Петербурга здесь снова комично обострился. Мухин, преисполненный московского патриотизма, писал: «Представление этого балета послужило поводом для московской публики недоумевать, как может петербургская публика, видавшая г-жу Тальони, теперь приходить в телячий восторг от г-жи Леньяни, не обладающей правильной фигурой и привлекательной наружностью и танцующей очень обыкновенно».

Несмотря на столь явно пристрастный и несправедливый отзыв москвича, «Лебединое озеро» в этот раз имело успех и в Москве; но московский театр еще не скоро включил этот балет в свой репертуар.

Только 24 января 1901 года по инициативе директора театров В. А. Теляковского этот балет был поставлен в Москве. Ставил «Лебединое озеро» А. А. Горский, Одетту и Одиллию танцовала А. А. Джури. Горский был достойный ученик Петипа, всесторонне образованный и талантливый балетмейстер, Джури—способная танцовщица и столь же бесхитростная артистка, как и Леньяни, также с большим личным обаянием. «Новое время» так характеризовало эту танцовщицу: «Джури—слабенькая, как бы болезненная, с хрупкими ногами, она, однакож, вносила своей грациозной фигуркой необыкновенную мягкость и женственность» [1].

Балет имел успех и держался в репертуаре Большого театра до 1920 года. Однако премьера все же не обошлась без скандала. В этот раз буря поднялась из-за декораций. Первые годы директорства Теляковского ознаменовались крупнейшей реформой—привлечением к постановкам императорских театров виднейших художников-станковистов. В постановке 1901 года декорации были выполнены молодыми художниками А. Я. Головиным, К. А. Коровиным и Клодтом. Театральные зоилы встретили их полотна в штыки. «Московские ведомости», захлебываясь от бессильной ярости, писали: «В «Лебедином озере» фасад замка первого действия, стоящий в геометрале (? — *Ю. Б.*) перед зрителем (хотя лестница представлена в перспективе), походит на фабрику или огромный сеновал, каких много в Германии; та его часть, в которой прорезана дверь, кончающаяся треугольником (!), равно как и башенка, возвышающаяся у карниза, как будто вырезаны из картона и приклеены к фасаду, это не дать не взять детское произведение».

Мы не посвящены,—заканчивает газета,—кому принадле-

жит инициатива этого печального регресса в деле декорационной живописи, чье имя будет занесено в летопись русского искусства с пометкой: «в начале XX столетия господину NN удалось затормозить постепенно развитие живописи на московских казенных сценах»[1].

К счастью для русского искусства, наибольшая часть зрительного зала отнеслась иначе к этому повшеству, и через несколько лет появление новых декораций тех же художников считалось огромным событием в художественной жизни страны.

До революции в Москве в «Лебедином озере» произошло лишь еще одно знаменательное событие. Это выступление в роли Одетты—Одиллии Е. В. Гельцер, ныне народной артистки республики. Дочь В. Ф. Гельцера, некогда принимавшего участие в выработке либретто балета совместно с П. И. Чайковским и В. П. Бегичевым, всегда проявляла исключительное внимание к музыкальной основе балетов. Исполняя роль Одетты и Одиллии, Е. В. Гельцер в первую очередь сочла своим долгом восстановить купюры, сделанные до нее в роли. Благодаря этому зритель увидел и услышал едва ли не лучшее место в произведении—вариацию «Le dernier chant de cygne», пропускаемую раньше[2].

Дореволюционная история «Лебединого озера» в Петербурге ознаменована самым крупным событием в истории этого балета—дебютом в роли Одетты—Одиллии Т. П. Карсавиной 24 октября 1908 года. Карсавина явилась именно той балериной, которая могла блестяще воплотить мысль П. И. Чайковского. Эмоциональная, простая, обаятельная, эта танцовщица была совершенством, которого требовал замысел композитора. Глядя на танцы Карсавиной, зритель забывал все—он только чувствовал, как в его существо постепенно проникала сущность музыки Чайковского. Карсавина отнюдь не поражала своей техникой или мимическими способностями, но, несмотря на это, зритель любовался ее танцами, верил ее переживаниям, ощущал всю теплоту ее эмоции. Незабываем и контраст между образами Одетты и Одиллии, который так блестяще подчеркивала Карсавина. Вызывая искреннее сочувствие и любовь к первому образу, она заставляла проникаться антипатией ко второму. Одиллия была у ней вся искусственная: это было не живое существо, а очаровательная химера, созданная злыми чарами волшебства. Почти в одно и то же время за границей в той же роли

Т. П. Карсавина в роли Одетты («Лебединое озеро»)

дебютировала Анна Павлова. Знаменитая балерина, столь мастерски танцовавшая «Умирающего лебедя» Сен-Санса, в роли Одетты—Одиллии на многих производила меньше впечатления, чем Карсавина. Надо полагать, что объяснение этому надо искать в характере дарования Павловой, в танцах которой всегда превалировало мастерство, поэтому-то она так всегда и славилась «стильностью» своего исполнения. Невольно вспоминаются строки, посвященные этой балерине в «Новом времени»: «Она вся в области хореографического абстракта. Она вся импровизация, вся вдохновение. Не боясь прискучившего слова, скажем, что это истинная танцовщица модерн»[1]. А другой рецензент в «Ежегоднике императорских театров» добавляет: «...необыкновенно удаются ей сцены оживленного кокетства и шаловливой грации»[2].

Естественно, что эти качества не являются сущностью образа героини «Лебединого озера». Любопытно отметить, что Павлова никогда не танцовала Одетту—Одиллию в России на бывших императорских сценах. Быть может, танцовщица считала для себя невыгодным быть сравниваемой с постоянной исполнительницей этой роли—Карсавиной.

II

В 1881 году директором императорских театров был назначен И. А. Всеволожский. В его лице П. И. Чайковский приобрел нового пламенного поклонника, искреннего друга и могущественного покровителя.

Всеволожский был изысканным аристократом, опытным и дальновидным царедворцем, тонким и глубоким знатоком искусства, талантливым и умным человеком. Блестящий художник-карикатурист, ядовитый острослов, он внес в затхлую атмосферу казенных театров струю свежего воздуха. «И. А. Всеволожский,—вспоминал К. Ф. Вальц,—был едва ли не самым полезным директором театров за все время моей службы. Культурный, просвещенный человек, он, кроме тонкого понимания искусства, обладал еще острым критическим умом, проникавшим во все мелочи театральной повседневности»[3]. Критический ум Всеволожского помог ему найти основные причины падения интереса к балету. Он сразу понял, что общая художественная ценность балетных произведений, несмотря на наличие образцовой труппы и блестящего балетмейстера, настолько низка, что не может удовлетво-

рить зрителя. Поднять на более высокую ступень балетный спектакль в музыкальном и в постановочном отношении— вот задача, которая встала перед новым директором.

Естественно предположение, что, вспомнив блестящие танцовальные эпизоды в операх Чайковского, Всеволожский остановился именно на нем, как на композиторе, лучше всего отвечающем его замыслам, вполне совпадающим с планами Петра Ильича, уже давно задумывавшегося над вопросом «реформы» балета.

«В конце октября [1886],—вспоминал брат композитора М. И. Чайковский,—Петр Ильич съездил на короткое время в Петербург... при свидании с директором императорских театров И. А. Всеволожским Петру Ильичу впервые было предложено написать балет для Петербурга. Сюжетом была выбрана «Ундина» Жуковского, и мне было поручено составить программу» [1].

Выбор сюжета был далеко не случайный—«Ундина» давно волновала П. И. Чайковского. Еще 30 апреля 1878 года он писал из Каменки Н. Ф. Мекк: «Роясь в библиотеке сестры, я напал на «Ундину» Жуковского и перечел эту сказку, которую ужасно любил в детстве. Нужно Вам сказать, что в 1869 году я уже написал на этот сюжет оперу... Года три тому назад я сжег партитуру. Теперь я опять начинаю увлекаться этим сюжетом» [2].

Из Петербурга П. И. Чайковский возвратился, воодушевленный мыслями о новом балете. 14 ноября 1886 года, в момент физического недомогания, он писал брату: «... не думаешь ли ты, что после «Чародейки» мне необходимо отдохнуть и не браться за балет для будущего сезона? Я думаю, что лучше, если я понемножку буду писать балет для 1888—89 г... А ты все-таки составляй сценариум «Ундины» [3].

Цитируемого письма Петр Ильич не закончил и продолжил его вечером, оправившись от своей болезни. «Первый листок я писал сегодня утром... Теперь я совершенно оправился... и чувствую себя столь бодрым, что уж не боюсь больше за «Ундину»... Пиши сценариум, сговаривайся с Петипа и со Всеволожским, и «Ундина» мне так симпатична, что, мне кажется, я без труда напишу музыку к декабрю» [4].

Работа над сценариумом балета не удавалась М. И. Чайковскому. В письме к Мекк композитор так пишет о своей работе над балетом: «Я действительно помышлял также о принятии сделанного мне Дирекцией Театров предложения

написать музыку к балету «Ундина», но все это только одна *возможность*, а вовсе не действительность»[1].

В скором времени после этого произошел и окончательный крах планов, о котором мы читаем у М. И. Чайковского. «Составленная мною программа балета «Ундина»,—признавался либреттист,—не была одобрена ни балетмейстером М. Петипа, ни самим композитором»[2].

Казалось бы, попытка привлечь Чайковского к написанию музыки для балета потерпела полное поражение; но Всеволожский был человек упорный, и вскоре композитор получил следующее письмо директора от 13/25 мая 1888 года: «А хорошо было бы, между прочим, написать балет. Я задумал написать либретто на «La belle au bois dormant» по сказке Перро. Хочу mise en scene сделать в стиле Louis XIV. Тут может разыграться музыкальная фантазия и сочинять мелодии в духе Люлли, Баха, Рамо и пр. и пр. Если мысль Вам по нутру, отчего не взяться Вам за сочинение музыки? В последнем действии нужно кадриль всех сказок Перро—тут должны быть и кот в сапогах, и мальчик с пальчик, и Золушка, и Синяя борода и пр.»[3].

Очевидно, Чайковский ответил согласием[4], так как Всеволожский выслал ему либретто, а 9 августа вновь запросил композитора: «Получили ли либретто балета «La belle au bois dormant»? Полагаете ли возможным написать музыку на эту тему? Во всяком случае, если сюжет Вам не по сердцу—откажите. Авось в следующий раз более посчастливится»[5].

По словам М. И. Чайковского, «Петр Ильич сразу пришел в восторг и от самой темы и от сценариума, но, прежде чем приступить к сочинению музыки, просил балетмейстера М. Петипа точнейшим образом обозначить танцы, количество тактов, характер музыки, количество времени каждого нумера. Самое либретто он получил 20 июля 1888 года, но, кажется, без просимых указаний Петипа... Не могу утверждать, но мне представляется, что программа балета, отделанная до мельчайших подробностей М. Петипа, была получена в течение осенних месяцев 1888 года. Во всяком случае несомненно, что к сочинению музыки «Спящей красавицы» Петр Ильич приступил только теперь, по возвращении из Праги, в начале декабря 1888 года. Для этой цели он решил с 20 декабря запереться во Фроловском до половины января 1889 года, что и сделал»[6].

Мы имеем возможность несколько уточнить рассказ М. И. Чайковского.

Либретто, полученное Чайковским 20 июля 1888 года, Всеволожский выслал ему безо всяких пометок Петипа. Очевидно, композитор, наученный горьким опытом «Лебединого озера», указал на необходимость для него подробных совещаний с балетмейстером. Во всяком случае 2/14 ноября 1888 года Всеволожский извещал его: «Петипа был сегодня у меня и просил собраться нам в воскресенье не у него, а у меня, для переговоров о балете «La belle au bois dormant». Если Вам угодно пожаловать в 1 ч. или назначить другое время, я во всяком случае к Вашим услугам» [1].

Надо предполагать, что совещание состоялось и Петр Ильич заострил на нем все интересующие его вопросы. Через четыре дня он получил просимое подробнейшее либретто пролога от Петипа, дубликат которого балетмейстер оставил в своем архиве с пометкой: «То, что я передал г-ну Чайковскому у г-на директора 6-го ноября 1888 года». Первый и второй акты были переданы Чайковскому 18 декабря 1888 года, третий акт—в течение декабря 1888 года и января 1889 года [2].

К написанию музыки Чайковский приступил в самом конце декабря. 26 декабря 1888 года он писал Н. Ф. Мекк: «В Петербурге... я имел... частые совещания с директором театров и с балетмейстером Петипа по поводу балета, который я буду писать (La belle au bois dormant)» [3].

До этого времени Петр Ильич, очевидно, подробно изучал то, что ему прислал Петипа [4].

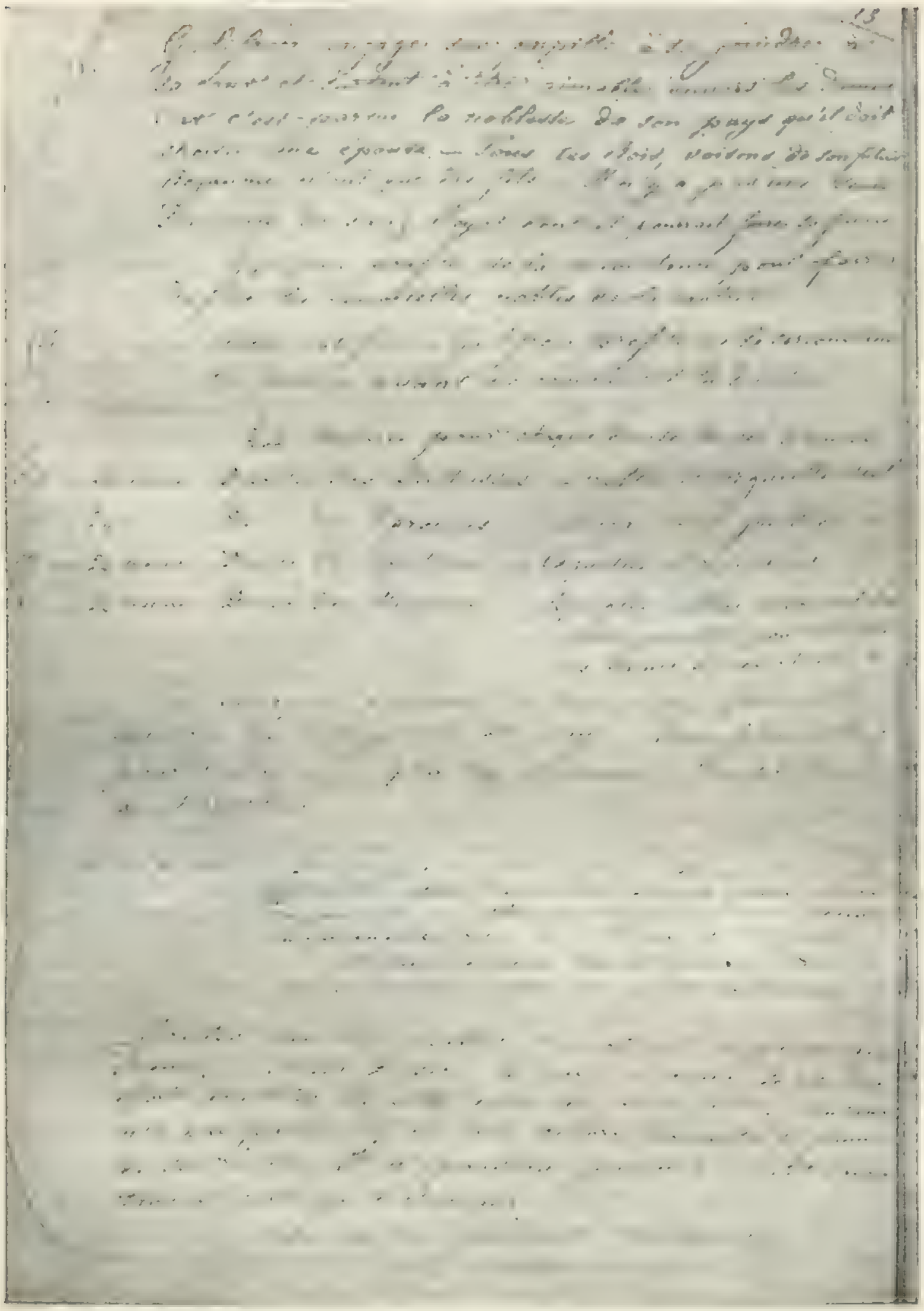
Благодаря точным заданиям Петипа работа по написанию балета у Петра Ильича сразу наладилась. Уже 8 января 1889 года он сообщал Н. Ф. Мекк: «Я работал в последнее время с таким упорством и старанием, что написал уже целых два действия балета... Сюжет балета, который я пишу, обработан самим директором театров Всеволожским. Он взят из знаменитой сказки Perrault «La belle au bois dormant» [5]. Сюжет чрезвычайно симпатичный и поэтический». М. И. Чайковский утверждал, что композитор «после «Евгения Онегина» ничего еще не писал так вдохновенно и легко, как первые четыре картины «Спящей красавицы», которые в эскизах кончил 18 января [1889]» [6]. Из приведенных записей явствует, что П. И. Чайковский написал четыре картины балета в три недели. Писал балет Чайковский уже в новой для себя

манере, отличавшейся от «Лебединого озера». В то время, по словам Кашкина, «ему нравится балет композитора [Делиба] Коппелия» и даже скучный венский балет «Die Puppenfee»[1].

24 января 1889 года Чайковский уехал за границу, но мысли о балете не покидали его и за рубежом. «После Женевского концерта,—писал он из Берлина брату 5 февраля 1889 года,—хочу пожить в Vevey недели две в одиночестве и буду сочинять 4-е действие балета»[2]. Благие намерения композитора не осуществлялись, творческое состояние не появлялось. В марте 1889 года он из Ганновера жаловался Н. Ф. Мекк: «Попытка сочинять балет не удалась, все выходило скверно и сухо»[3]. 6 марта он отмечает в своем дневнике: «Опыт сочинять балет. Кое-что сделал, но без охоты и плохо»[4]. Постоянные думы о балете не давали покоя Чайковскому. Пребывание в Париже создало настроение Чайковскому, и после долгого перерыва он, в самом неожиданном месте, вновь принялся за работу. 4 апреля 1889 года в открытом море, между Марселем и Константинополем, на борту парохода «Cambodge», после нескольких дней бури, он записал в дневнике: «Сочинил полонез». На другой день он отметил: «Окончил полонез». Следующая запись в дневнике от 18 апреля в Тифлисе: «После завтрака занимался (балет)».

26 апреля 1889 года П. И. Чайковский записал в своем дневнике: «Очень не в духе вследствие мелочных обстоятельств... Газеты... Письма с ужасным трудом...» Причины подобной записи делаются ясными после ознакомления с письмом к Петипа от того же числа, приводимым балетмейстером в своих мемуарах. «Я почти что окончил эскизы пятой картины балета «Спящая красавица»,—писал Петр Ильич,—все будет кончено не позже как к 1-му июня. Но интересно было бы знать, правда ли то, что я вычитал в одной русской газете. Она сообщает, что постановка нашего балета отложена на сезон 1890/91 гг... Дело в том, что если известие это верно, то я мог бы *не очень* торопиться с инструментовкой балета, имея в своем распоряжении целый год и даже больше; если же это только «утка», я должен немедленно приступить к делу... Будьте же добры... уведомить меня, действительно ли дирекция решила отложить наш балет»[5].

Одновременно с этим письмом П. И. Чайковский обратился и к секретарю дирекции В. П. Погожеву, но, располагая записями композитора в дневнике и письмом к Петипа, едва ли можно согласиться с Погожевым, который считал,



Страница из беловой рукописи режиссерско-балетмейстерского плана М. И. Петипа «Спящей красавицы» (2-й акт)

что Чайковский «с радостью ухватился за возможность оттянуть работу по принятому им заказу»[1].

Получив эти письма, Петипа и Погожев немедленно снеслись с Всеволожским, и когда Чайковский, 7 мая, возвратился в Москву, его уже ждало там письмо из дирекции.

«Новое время»,—писал директор театров,—осталось верно и на этот раз своей программе и наврало насчет того, что балет «Спящая красавица» отложен до сезона 1890/91 года. Не знаю даже, что послужило поводом к этому слуху. Макеты декорации готовят—и я приступил к рисованию костюмов, тем более, что приходится прожить в городе до половины июня. Петипа уже составил распределение ролей и если не придумывает еще танцы, то причиной тому то, что он занят сочинением одноактных балетов... Только что кончатся вакации, начнем серьезно заниматься постановкою балета. Необходимо дать 1-е представление в декабре... постановка будет очень дорого стоить. Что музыка балета будет прекрасная, я в этом не сомневаюсь. Только бы ее получить во-время и чтобы Петипа не стал бы мудрить и требовать антимузыкальной перемены»[2].

Зная особенность Чайковского (о которой говорил брат композитора, что «Петр Ильич не только не боялся заказов на музыку, да еще к сроку, но, наоборот, они окрыляли его, и в большинстве случаев он приготовлял заказ до времени»), Всеволожский в этом письме, упоминая о развернувшихся подготовительных работах, воодушевлял композитора. Петр Ильич заволновался и поехал лично в Петербург. Первый визит к директору убедил его в правильности полученных сведений. 15 мая он записывал в дневнике: «У Всевол[ожского]. Он рисовал костюмы. Петипа и т. д.»[3]. Надо сказать, что Всеволожский, готовя постановку «Спящей красавицы», твердо решил удивить всех и музыкой, и небывалым сюжетом «балета-феерии», и роскошью, и изяществом постановки. Он лично взялся за эскизы костюмов, которые обычно, до этого, выполнялись второстепенными художниками или просто брались портными из случайных увражей по истории костюма. Петипа, занятый постановкой двух одноактных балетов для придворных спектаклей (по поводу приезда персидского шаха и свадьбы брата царя великого князя Павла), все же продолжал работать над «Спящей красавицей». Он обычно не приступал к репетициям до тех пор, пока весь хореографический план балета не был у него записан на

бумаге и проверен по музыке. С музыкой он уже был знаком до отъезда Чайковского за границу. (Петр Ильич еще тогда отметил в дневнике: «В 5 часов у дир[ектора] театр[ов] играл 2-е действие балета». Накануне, 22 января, было заседание, на котором, очевидно, договорились обо всех подробностях. Чайковский отметил: «В Дирекции у Всево-л[ожского]. Переговоры с ним и Петипа о балете».) В этот приезд балетмейстер, вероятно, развернул перед ним уже свои продуманные планы: огромное количество листов бумаги, на которых точнейшим образом были обозначены все танцы—построение групп, переходы, отдельные моменты [1]. Балетмейстер лихорадочно запечатлевал на клочках бумаги блеснувшие мысли, исторические справки. «В полонезе мальчик с пальчик и его братья должны выйти в вязаных колпаках (чулках)». «Аполлон, как Людовик XIV Солнце. Феи с большими шлейфами, как рисуют это на плафонах в Версале». Когда он [Аполлон] олицетворяет солнце, у него петух на плече, и его венчают солнечные лучи. Он едет на четырех белых конях, впряженных в колесницу, на которой изображены знаки Зодиака». Здесь же выписка из сказки Перро «Красная шапочка» и тут же: «Надо повидаться с Директором и предложить ему новое распределение ролей».

Балетмейстер не останавливается даже перед историко-филологическими изысканиями. Встретив в сказках Перро незнакомое обозначение для туфли, утерянной Золушкой, он доискивается, что это номенклатура туфли, носимой в домашнем быту рыцарями и их женами,—войлочной с меховой отделкой.

Убедившись, что работы по постановке балета идут полным темпом, П. И. Чайковский через три дня уже выехал обратно в Фроловское заканчивать балет. 7 июня 1889 года он писал Юргенсону: «Почти безвыездно сижу в деревне и усиленно работаю над инструментовкой балета» [2]. Последний акт Петр Ильич, по свидетельству брата, окончил 26 мая. Через месяц, 26 июня, композитор писал Н. Ф. Мекк: «Работал я, по обыкновению, очень напряженно и усиленно, ибо я связан сроком и нужно употребить все усилия, чтобы представить партитуру во-время. Благодаря прохладной погоде, стоявшей во все продолжение июня, полному спокойствию и симпатичности сюжета, работа не особенно утомляет меня» [3]. 12 июля Чайковский писал ей же: «Балет понемногу подвигается... Хорошо то, что я доволен своим новым трудом и

Страница балетмейстерского плана финала вальса 1-го акта «Спящей красавицы»

Финал вальса 1-го акта «Спящей красавицы» в Москве (постановка 1899 г.)

сознаю, что в отношении упадка изобретательной способности... я еще пока могу быть спокойным»[1].

В это время в Петербурге работы шли полным темпом. Писали декорации, готовили костюмы. Всеволожский сообщал в Москву: «Что касается материй для нашего нового балета, то мне нужны рисунки в стиле Людовика XIV, т. е. рисунки XVII ст., если таковые имеются»[2].

В Чайковском все более и более укреплялась уверенность, что его новый балет будет иметь шумный успех. 25 июля он делился своими мыслями с Н. Ф. Мекк: «Мне кажется... что музыка этого балета будет одним из лучших моих произведений. Сюжет так поэтичен, так благодарен для музыки, что я сочинением его был очень увлечен и писал с такой теплотой и охотой, которые всегда обусловливают достоинства произведения. Инструментовка дается мне... значительно туже... и работа идет гораздо медленнее, но, быть может, это и хорошо. Многие прежние мои вещи отзываются поспешностью и недостаточной обдуманностью»[3].

В конце августа, по утверждению М. И. Чайковского, Петр Ильич кончил инструментовку. 2 октября он писал Н. Ф. Мекк, что 19 сентября он «уехал в Петербург», так как ему «пришлось присутствовать на нескольких репетициях... балета»[4]. 22 ноября он снова сообщал ей: «опять еду в Петербург на репетиции балета»[5].

Дата премьеры—декабрь 1889 года,—первоначально намеченная Всеволожским, день ото дня отодвигалась. Это волновало и раздражало Чайковского. Он жаловался на это Н. Ф. Мекк (17/29 декабря): «Вот уже почти три недели, что я бездельничаю в Петербурге... В эти три недели я постоянно должен был посещать репетиции моего балета... Балет, ради которого я так долго оставался здесь, со дня на день откладывается, вследствие неготовых декораций, и теперь он назначен на 3 января»[6].

Во время этого бездействия композитора усилилась активность балетмейстера. Наряду с мимолетными замечаниями, набросанными на клочках бумаги, вроде: «Сказать г-ну Ефимову, что надо сделать сапоги людоеду заблаговременно, чтобы мальчик с пальчик мог в них репетировать», или: «Надо показать моей дочери [М. М. Петипа] гравюру Золушки, чтобы дать понятие о том, как надевать туфлю», делались и существенные изменения. Кадриль, первоначально проектированная в начале акта, была перенесена в конец,

а вместо нее исполнялась сарабанда. Некоторые изменения касались только названий, не затрагивая плана; так, вместо кадрили турецкой появилась кадриль римская, вместо эфиопской—индийская. Эти изменения исходили исключительно от балетмейстера, так как Чайковский выдержал в указанных ему темпах почти все танцы, запроектированные Петипа, почти в каждом номере именно столько тактов, сколько просил балетмейстер; достаточно вспомнить музыкальный характер танцев последнего акта «Спящей красавицы», чтобы убедиться, сколь точно учел композитор данное ему задание.

Досадуя на задержки с премьерой, Петр Ильич, наконец, не выдержал и уехал в Москву. Но через несколько дней после приезда он получил телеграмму Всеволожского: «Первое представление балета 3, парадная репетиция вторник 2, мы делаем общую репетицию субботу 30. Желательно Ваше присутствие, тем более, что, вероятно, согласитесь выкинуть, соло Ауэра замедляет действие»[1].

Упоминание о необходимости выкинуть номер и о парадной репетиции, равнявшейся премьере, заставили Чайковского немедленно выехать обратно. Соло Авроры было изъято с ведома композитора, так что напрасно В. Я. Светлов на страницах своей книги упрекает балетмейстеров в своевольном выбрасывании «grand pas d'action d'Aurore» из балета.

2 января состоялась репетиция, на которой присутствовал царь. «В сущности,—писал М. И. Чайковский,—это было первое представление, потому что, кроме партера, предоставленного исключительно высочайшим особам и свите, все ложи первых ярусов были переполнены лицами высшей аристократии». Царь часто аплодировал и в антрактах, по словам того же Модеста Ильича, «ласково беседовал с авторами, но особенного восторга не обнаружил и не сразу полюбил музыку этого балета так, как любил ее потом»[2]. П. И. Чайковский занес в свой дневник: «Январь 2. Вторник.—Репетиция балета с государем. «Очень мило»!!!!! Его величество третировал меня очень свысока. Господь с ним».

Мнение царя расстроило Чайковского так же, как мнение любого рядового зрителя. Петр Ильич был далек от «искательства» у «сильных мира сего»; для него важнее было мнение широких зрительских кругов, чем венценосного «знатока».

Премьера состоялась на другой день. Роль Авроры танцовала итальянка К. Брианца. «Приговор публики,—вспоминал М. И. Чайковский,—совершенно сходился с приговором го-

сударя и вызовами, рукоплесканиями, без всякой восторженности, говорил то же: «Очень мило»—не более. И так же, как накануне, Петр Ильич чувствовал себя очень огорченным»[1]. Модест Ильич совершенно верно определил причину огорчения брата: «Знакомясь на репетициях с чудесами изящества, роскоши, оригинальности костюмов и декораций, с неистощимой грацией и разнообразием фантазии М. Петипа, Петр Ильич... ожидал, что в сочетании с его музыкой, которую любил больше всего после «Евгения Онегина», все вместе вызовет бурю восторгов»[2].

А. А. Плещеев, присутствовавший на премьере, дал также очень осторожную оценку произведения. Воздав дань балетмейстеру и балерине: «Г-н Петипа оказался вполне на высоте своего призвания и скомпановал множество прекрасных танцев... Г-жа Брианца снова выказала свои блестящие способности в адажио и вариациях», историк балета давал оценку музыки и постановки:

«Музыка П. И. Чайковского... мелодичная, красивая, ее слушаешь с наслаждением. Господа балетоманы утверждали после первого представления, что это музыка с «симфоническими комбинациями», совсем не балетная, что местами ритм недостаточно отчетлив и пр. Может быть, некоторые специальные замечания по адресу композитора и имели основания, может быть, балетмейстера затрудняло, например, короткое морсо, когда танцует г. Гердт в последнем акте...

Рисунки костюмов, напоминавшие иллюстрации Дорэ, принадлежали И. А. Всеволожскому и обличали много вкуса и исторического познания. Но самое выполнение этих костюмов обнаруживало некоторые их недостатки, именно: тяжесть и неудобство для танцев. Г-жа Брианца в последней картине, например, зацепилась своими чудными волосами за костюм г. Гердта и едва не закричала от боли, что она, впрочем, как и подобает в балете, выразила мимически. На это неудобство костюма г. Гердта обратили внимание и во второе представление, вместо того, чтобы его изменить... изменили танцы!»[3]

Кстати, упрек Чайковскому в «коротком морсо» вариации Гердта, которое, «может быть, затрудняло» балетмейстера, не обоснован—композитор написал ровно столько тактов, сколько заказал Петипа. Что же касается изменения танцев ради сохранения стильных костюмов, то это показывает лишь ту серьезность, с какой впервые директор театров подошел

к оформлению спектакля, до этого игравшему всегда последнюю роль в произведении.

Карлотта Брианца, исполнявшая роль Авроры, после «Спящей красавицы» стала любимой балериной П. И. Чайковского, недаром в его альбомах в Клину имеется фотокарточка только одной балерины—Брианцы. В этой танцовщице в преизбытке было то брио, тот блестящий шик, который был так необходим для этого балета, но зато она понимала его своеобразно, не будучи в состоянии передать всей внутренней лирики произведения Чайковского. Нельзя не согласиться с Ларошем, который говорил, что в музыке «Спящей красавицы» основная стихия несомненно русская», что это «французская сказка, сопровождаемая музыкой на русский лад»[1]. Вот именно этой русской интерпретации и нехватало у Брианцы. Она была типичной представительницей хореографических нигилисток, как называл Худяков итальянских балерин-виртуозок. Недаром Мухин, проникнутый антагонизмом к Петербургу, писал: «Г-жа Брианца продукт новомодной гимнастической школы. Как классическая танцовщица она очень обыкновенна, но поражает чистотою и быстротою волчкообразных туров. В мимическом отношении очень слаба, притом небольшого роста и не отличается красотою лица. Благодаря фокусным башмакам, имеющим особое устройство носка, она крепко держится на них, как будто бы на пальцах, и исполняет тройные туры очень быстро. Г-жа Брианца своими тройными турами окончательно сбила с толку танцовщиц, которые с этих пор стали добиваться искусства вертеться волчком, что, к сожалению, нравилось публике».

Конечно, это слишком резкое и несправедливое мнение, так же как и утверждение «Московских ведомостей», что Брианца «отличная цирковая наездница или акробатка, проникшая на балетную сцену контрабандою»[2]; однако надо все же принять во внимание, что даже такой пламенный поклонник балерины, как А. А. Плещеев, не смог сказать в ее защиту ничего существенного, кроме констатирования ее технических данных. Карлотта Брианца, писал он,—обнаружила пластичность, гибкость стана, смелость и первоклассную технику. Брианца не обладала страстностью, захватывающей мимикой Цукки, но вела свои сцены умно, жизненно. Она очень нравилась у нас и имела успех, располагая таким козырем в руках, как молодость»[3]. Трудно утверждать, но, быть может, именно это отсутствие внутреннего содержания в танцах

балерины сыграло также некоторую роль в сдержанности восторгов зрителей первых представлений.

Основная же причина этой сдержанности таилась, по всем данным, в другом, о чем очень верно говорил М. И. Чайковский: Ошеломленная и новизной программы и обилием ослепительных подробностей, публика не могла оценить балета так, как оценила его потом, как оценили его те, кто следил шаг за шагом за его постановкой. Красоты подробностей промелькнули быстро сменяющейся чередой незамеченными... И тем не менее успех был колоссальный, но выказавшийся... не в бурных проявлениях восторга во время представлений, а в бесконечном ряде полных сборов»[1]. Верно констатировал и Плещеев, когда писал: «Переход от музыки условной к музыке самостоятельной нельзя было не приветствовать. Маленькие уступки со стороны балетмейстера и со стороны композитора не играли особенной роли, но зато хореографическое произведение при такой музыкальной иллюстрации приобрело еще больший интерес»[2].

Всеволожский слабо реагировал на сдержанные восторги на премьере и на ядовитые замечания некоторых критиков, сравнивавших постановку «с музеем бутафорских вещей», упрекавших в «бесцельном бросании денег», находивших музыку «скучной, не то симфония, не то меланхолия»; он был твердо уверен в том, что постановка «Спящей красавицы» является тем поворотным моментом, с которого русский балет начнет свое триумфальное шествие. Поэтому Всеволожский с искренним удовольствием телеграфировал Чайковскому через два дня после премьеры: «Приказано выдать вам 1500 рублей дополнительных за балет»[3]. Это было первым знаком признания. Всеволожский прекрасно понял на премьере, что царю музыка понравилась, но он, как и все, боялся высказаться о новом, небывалом зрелище, чтобы не попасть впросак. Через пятнадцать лет тот же Плещеев, столь сдержанно высказавшийся о премьере, писал: «Роскошь, так сказать, осмысленную, окупающую себя и поднимающую балет, дал И. А. Всеволожский, это блестяще подтверждает «Спящая красавица»[4].

П. И. Чайковский также очень скоро понял, что его новый балет—огромная творческая победа. 22 января 1890 года писал он П. И. Юргенсону: «Спящая красавица» едва ли не лучшее из всех моих сочинений»[5].

3 марта 1890 года композитор писал брату: «...были вещи,

которые я тихо писал... и они не удались, а балет я сочинил в три недели... Все дело в том, чтобы писать с любовью»[1].

Полные сборы и требования на представления «Спящей красавицы» лишний раз подтвердили правильность установки Чайковского, который записал, что «из двух зол: *нелюбовь публики* или *нелюбовь прессы*, я, конечно, предпочитаю последнее»[2].

Первая постановка «Спящей красавицы» явилась этапным моментом в истории балета. Новые принципы симфонической балетной музыки, которые проводил в жизнь Чайковский, попав в руки талантливого балетмейстера, завоевали себе прочное место в искусстве. Пути к отступлению были отрезаны. Минкус и Пуни делались неприемлемыми и могли еще существовать лишь благодаря талантливым балетмейстерам. Сюжет балета и его оформление перестали быть незначительными и неважными. Недаром такой тонкий знаток искусства, как А. Л. Волынский, впоследствии писал: «В стилизованном туалете весьма важное значение имеет и красочная гамма тонов, плывущих в поле зрения публики; тут полнейшая согласованность цвета костюма с типом танца играет большую роль. Это значение никогда не ускользало от Всеволожского. Его эскизы костюмов к «Спящей красавице» представляют для истории этого предмета непреходящий интерес»[3].

Не прошло и полутора лет, как «Спящая красавица» стала одним из произведений, создавших Чайковскому громкую славу. Молодая М. Ф. Кшесинская, отмечая в своем дневнике какую-то юношескую шалость, писала 18 ноября 1892 года: «...приехал в театр Чайковский, и его попросили на сцену (и даже я его провела на сцену), чтобы поднести ему венок (сегодня 50-е представление балета «Спящая красавица»). Я воспользовалась этим и тем временем, что ему делали овации...» и т. д.[4].

Москва увидела «Спящую красавицу» только через десять лет. 17 января 1899 года балет был поставлен, или, вернее скопирован, балетмейстером Горским. В афише премьеры это было оговорено достаточно ясно: «На Московской сцене балет поставлен арт. Имп. С. П. Б. театров г. Горским по системе записи балетной азбуки В. И. Степанова»[5]. Единственным отличием от петербургской постановки были декорации и отсутствие апофеоза, выпущенного в целях экономии.

В оформлении не превзойденной до сего времени по мастерству декорационного письма явилась панорама, испол-

ненная декоратором А. Ф. Гельцером. Художник подошел к своей задаче с исключительной серьезностью, делал бесконечные предварительные эскизы, ездил на Волгу рисовать этюды и самое полотно писал долгое время. Впоследствии, вспоминая эту московскую постановку, такой ярый поклонник новой декорационной живописи и враг старой школы, как В. А. Теляковский, не мог не воздать должное Гельцеру. «Балет этот,—писал последний директор императорских театров,—поставлен был, как почти точная копия петербургской постановки. Было много дефектов, и, за исключением декорации панорамы работы декоратора Гельцера, все остальное было... плохого вкуса» [1].

В Москве балет имел шумный успех и в первый же год прошел 24 раза с полными сборами. Этому успеху во многом способствовала исполнительница роли Авроры—Л. А. Рославлева. Обладая блестящей техникой Брианцы, она дополняла ее глубоко русской интерпретацией музыки. «Г-жа Рославлева,—как отмечал «Ежегодник императорских театров»,—была в полном смысле классическая танцовщица, владевшая особенным даром соединять старую школу с новой, т. е., не отставая от прежних хореографических традиций, она со смыслом подчинялась современным требованиям балетного искусства. Вместе с тем все, что она ни делала, у ней выходило красиво. И в этой гармонии движений, линий, целеустремленности взгляда, чистой улыбке чудилась душа красивая, чистая и прекрасная. Рославлеву по справедливости называли светлым явлением не только русского, но и заграничного балета» [2].

На московской сцене «Спящая красавица» в этой постановке продержалась до 1936 года. В Петербурге возобновили постановку 16 февраля 1914 года. Но изменение коснулось только некоторых мелочей и декораций, которые были специально заказаны для этого представления К. Коровину. Все же некоторый аромат, присущий первой постановке, начал рассеиваться. Лишенный консерватизма Д. И. Ляшков писал: «[«Спящая красавица»] в возобновлении 1914 года потеряла значительную часть своей прелести. Благодаря крайне неудачным декорациям и костюмам пропала чарующая сказка, так поэтично продуманная в мельчайших деталях при первоначальной постановке. Исчез оживающий в камине огонь, грот с каскадом, из которого появлялась фея Сирени, и дивная панорама Бочарова, а пыльная паутина в спальне Авроры

заменена несуразным плющем, который мог вырасти снаружи, но никак не внутри дворца»[1]. Д. И. Ляшков был не вполне прав: дело было не в декорациях Коровина, мастерски и с большим вкусом сделанных, а в постепенном ослаблении момента феерии в спектакле. В дальнейшем этот разрыв делался все значительнее и, наконец, привел к тому, что теперь «Спящую красавицу» идут больше слушать, чем смотреть.

III

Небывалый успех «Спящей красавицы» и «Пиковой дамы», вполне выяснившийся в первые годы после постановок, послужил поводом к тому, что дирекция императорских театров негласно сделала Петра Ильича своим постоянным композитором.

Всеволожский,—писал Чайковский 24 декабря 1890 года М. М. Ипполитову-Иванову,—все больше и больше благоволит ко мне и решительно не допускает мысли об сезоне без моей новой вещи»[2].

Прошло два года после премьеры «Спящей красавицы», и Всеволожский стал мечтать о новом балете Чайковского.

В начале 1891 года,—отметил брат композитора,—происходили совещания в кабинете директора театров о заказанных ему [Чайковскому] опере и балете к сезону 1891/92 года. Сюжетами для них окончательно были выбраны сказка «Casse-Noisette» и одноактная драма Герца «Дочь короля Рене»... Но той готовности к творчеству, которую возбуждали в Петре Ильиче сюжет «Спящей красавицы» и сценариум «Пиковой дамы», он на этот раз не испытывал, и причин тому было несколько. Во-первых, ему очень мало нравился сюжет «Щелкунчика»[3].

Действительно, судя по письмам Всеволожского, ему очень больших трудов стоило уговорить композитора взяться за этот балет. Но директор сумел вынудить его согласие.

Работа по «Щелкунчику» началась опять с совещаний втроем—Чайковский, Всеволожский, Петипа—и с составления последним точного режиссерско-балетмейстерского плана постановки.

План первого акта Петипа был передан Чайковскому в конце января—начале февраля и отличался такими же мельчайшими подробностями, как и план «Спящей красавицы». К слову сказать, М. И. Чайковский, очевидно, не видевший

плана «Спящей красавицы», делал ошибку, когда писал: «В программе «Спящей красавицы» М. Петипа, еще не знакомый с... странным свойством творчества Петра Ильича и привыкший скорее к жалобам других композиторов, что он [Петипа] стесняет их своими требованиями, предъявлял последних сравнительно мало, но, поощренный самим Петром Ильичем, в программе «Щелкунчика» он не стеснялся уже и отмеривал по тактам каждый момент действия»[1].

Сравнение планов Петипа для обоих балетов не обнаруживает в них никакой существенной разницы в построении.

План Петипа, не особенно нравившийся Чайковскому, вероятно, не возбуждал восторгов и у Всеволожского. Директор хотел чего-то нового в балете. Его уже не удовлетворяла волшебная сказка, и скорее хотелось сказки кукольной, феерии-шутки».

Не знаем, по каким причинам, но директор не высказал своих соображений на этот счет при личном свидании с композитором (быть может, мешало присутствие Петипа) и написал о них только некоторое время спустя.

Хотелось,—писал Всеволожский,—по душе передать некоторые мысли о балете, которые не согласуются с Петипа. Он—то, что французы называют «vieux genre». Все соло и вариации, которые им придуманы для первого акта, лишены интереса для публики. Нужно теперь сочинять лишь большой балабиле и па для балерины, а все вариации разных Иогансон, Жуковых, Недремских и пр. только надоедают большинству зрителей».

Далее в письме, зная неохоту, с которой Чайковский принялся за заказ, Всеволожский решил его приободрить. «Я ярый почитатель Вашего таланта,—писал он,—цену Вам все знают. Вы истинно русский талант—настоящий, не дутый...»[2]

Надо полагать, что это письмо застало Петра Ильича уже за работой, так как 25 февраля 1891 года он сообщил брату: «Я работаю изо всей мочи и начинаю примиряться с сюжетом балета. Думаю, что до отъезда значительную часть первого действия кончу»[3].

Все же Чайковский не сразу окончательно решился довести свою работу до конца. Об этом своем раздумье он 3 апреля написал Всеволожскому, но, опасаясь быть неверно понятым, одновременно отправил откровенное письмо и к брату. «Щелкунчик» и даже «Дочь короля Рене»,—писал Петр Ильич,—обратились в какие-то ужасающие, лихорадочные кошмары,

столь ненавистные, что, кажется, нет сил выразить... Цель моего письма, чтобы ты сходил к Всеволожскому и убедил его не сердиться на меня»[1].

Очевидно, Модест Ильич удачно выполнил поручение брата, так как композитор 7/19 апреля получил уже следующий успокаивающий ответ директора: «Ваше желание для меня свято. Лучше нам выждать год, чем принуждать Вас писать и сочинять оперы и балеты без всякого вдохновения и охоты. Хотя рисунки для «Casse-Noisette» уже заказаны, но декорации могут писаться и для сезона 1892/93. Только не отказывайтесь совсем от предпринятой задачи. Это моя убедительнейшая просьба к Вам. Модест Ильич был у меня вчера. Он мне говорил, что Вы сами довольны были первыми набросками к балету»[2].

По свидетельству М. И. Чайковского, Петр Ильич закончил вчерне первый акт до своего отъезда за границу. Он постепенно стал находить прелесть в романтике сказки Гофмана—Дюма и увлекся работой. За границу же выслал ему Петипа план второго акта, но Чайковский вплотную взялся за сочинение второго акта лишь по возвращении на родину и закончил его 25 июня.

Все же работа над балетом не увлекла Петра Ильича. 25 июня он писал В. Давыдову: «Итак, балет [«Щелкунчик»] я окончил... Балет бесконечно хуже «Спящей красавицы»— это для меня несомненно»[3]. Через два дня Чайковский писал С. И. Танееву: «...с лихорадочной поспешностью и с постоянными сомнениями в годности своих авторских сил окончил начерно балет»[4].

Столь мучительно дававшийся П. И. Чайковскому балет после его окончания начал постепенно вызывать к себе любовное отношение композитора. «Странно,—писал он брату 25 июля 1891 года,—пока я писал балет, я все думал, что он не важен, но зато, когда начну оперу [«Иоланту»], тут-то я покажу себя. А теперь мне кажется, что балет хорош, а опера так себе»[5].

Вести об окончании Чайковским заказа дошли и до Всеволожского, и он писал Петру Ильичу 9/21 августа: «Знаю от Направника, что у Вас вчерне готова «Дочь короля Рене» и даже балет (ici j'ouvre un paranthese. J'ai des remords cuissants de vous avoir demandé ce ballet. Je sais qu'il ne vous est pas sympatique. Par bonté d'âme et rien que pour cela, vous n'avez pas refusé)[6]. Но не в том дело. Вам не до моего

позднего раскаяния... Костюмы для балета я навалял на скорую руку, но, кажется, они подходят к сюжету «феерия-шутка»[1].

22 января 1892 года П. И. Чайковский приступил к инструментовке балета, которую и окончил через два месяца— 23 марта.

В это время над злополучным «Щелкунчиком», рожденным под несчастливой звездой, стряслась новая беда: тяжело и надолго заболел М. И. Петипа, и постановка была передана другому балетмейстеру — Л. И. Иванову. По совершенно справедливому замечанию М. И. Чайковского, Л. И. Иванов «был прекрасный знаток дела, но лишенный нужной для такой необычайной программы изобретательности и фантазии». Новому балетмейстеру пришлось руководствоваться режиссерским планом Петипа, но достойно выполнить этот план мог только его автор, так как, несмотря на множество подробностей, в нем отсутствовало самое главное для постановки танцев—чертежи Петипа с полками и крестиками, которые мы имели в «Спящей красавице».

Л. И. Иванов делал все, что мог, для наилучшего доведения до конца работы, но это ему удавалось не вполне. За несколько дней до премьеры Всеволожский писал Н. С. Петрову: «Дело в том, что у балетмейстера Иванова постановка вышла неладно, нужно много чего переменить до субботы»[2].

После всяких переделок премьера балета была назначена на 6 декабря 1892 года, а накануне, по обычаю, генеральная репетиция.

С «Щелкунчиком» произошло как раз обратное тому явлению, что было с «Спящей красавицей». Чайковский в то время достиг апогея своей славы, был общепризнан и в России и за границей, так что, дабы не попасть в неловкое положение, надо было восторгаться вне зависимости от того, понравилось ли и понято ли было его произведение. М. И. Чайковский с полной откровенностью передавал свое впечатление от премьеры: «Балетом дирижировал Дриго и в музыкальном отношении провел его прекрасно. Декорации и костюмы блистали ослепительной роскошью и изяществом. В антракте вызывали много композитора, балетмейстера, исполнителей, и тем не менее чувствовалось, что в целом вещь мало понравилась»[3].

Рассыпался в похвалах композитору и А. А. Плещеев.

«Музыка П. И. Чайковского,—писал он,—изредка напоминает его же музыку «Спящей красавицы», чарует мелодичностью и поражает богатством оркестровки... Из декораций удачна представляющая лес зимой, написанная М. И. Бочаровым».

Говоря об исполнителях, Плещеев не выдержал тона, и с его пера сорвалась одна предательская фраза: «Г-жа Дель-Эра, согласившаяся, вероятно, по любезности танцовать pas de deux в этой феерии, исполнила его с помощью г. Гердта превосходно»[1]. Приведенное замечание с головой выдает автора, считавшего этот спектакль не достойным названия балета и участия в нем настоящих балерин, разве только «по любезности».

Новый балет по существу почти никому не понравился. Причина этого была в том, что по болезни Петипа подготовка балета была поручена Л. И. Иванову, который режиссерски не был в состоянии справиться с такой необычайной постановкой. «Там, где все дело было только в танцах,—писал М. И. Чайковский,—т. е. во второй картине первого действия и во втором, он исполнил свою задачу превосходно, но все детские сцены ему не удались совершенно, меньше всего—война мышей и игрушек. Вышло не ясно, вяло, не смешно и не интересно. Грузная и некрасивая фея Драже Дель-Эра, несмотря на совершенство и грацию техники, испортила впечатление второго действия. Тонкие красоты музыки не могли тоже сразу быть оценены, и надо было много времени, чтобы утвердить потом «Щелкунчика» в репертуаре»[2]. Второй причиной была необычайность либретто, отступившего от всех балетных канонов. О сюжете «Щелкунчика», «слишком отступавшего от балетных традиций и в течение всего первого действия давшего главную роль не балеринам, а детям»[3], писал и брат композитора.

Произведение Чайковского и Петипа (именно Петипа, а не Л. Иванова, так как последний был лишь неудачливым исполнителем) было большинством просто не понято. Критики диаметрально расходились в оценках и друг другу противоречили. Один заявлял: «музыка «Щелкунчика» гораздо интереснее «Иоланты», другой—что «куда хуже»; один писал, что «Щелкунчик», «кроме скуки, ничего не доставил», а другой—музыка «Щелкунчика» мало сказать прекрасна, а удивительно богата вдохновением и после «Онегина» лучшее произведение Чайковского» и т. д. Вместе с тем эти разноречивые оценки свидетельствовали о том, что новый балет Чайковского вызвал

живейший интерес и оказался незаурядным событием художественной жизни.

Возвращаясь немного назад, надо заметить, что в достаточной степени резкое суждение М. И. Чайковского о Дель-Эра не вполне соответствовало действительности и было пристрастно. Роль феи Драже не требовала никакой особой мимики и нуждалась лишь в блеске и изяществе, в качествах, которыми в избытке обладала балерина. «Дель-Эра, — писал С. А. Андреевский,—действует исключительно на эстетическое чувство зрения. Необычно стройная, белокурая, с юной улыбкой, воздушная, с белым цветком под косой, она сразу как бы окрыляет все»[1]. Плещеев говорил, что в танцах она «самоуверенная до дерзости» и что «сила носков балерины баснословная». Фотокарточки подтверждают описание Андреевского и никак не сходятся со словами М. Чайковского.

Во время всей шумихи, поднятой премьерой «Щелкунчика», авторы были спокойны и довольны достигнутым. Всеволожский сухо и деловито сообщал Пчельникову 8/20 декабря 1892 года: «Иоланта» и «Щелкунчик» прошли у нас благополучно. Государь восхищен «Иолантой»[2]. П. И. Чайковский писал брату Анатолию на другой день после премьеры более восторженно: «Опера и балет имели вчера большой успех... Постановка того и другого великолепна, а в балете даже слишком великолепна,—глаза устают от этой роскоши»[3].

А Петипа написал на чистом экземпляре своего режиссерско-балетмейстерского плана: «29 февраля я это написал — это очень хорошо»[4].

Несмотря на столь категорическое заявление М. И. Петипа, мы должны признать, что премьера «Щелкунчика» во многом уступала «Спящей красавице». В этой постановке отсутствовало то полное слияние музыки, танца и оформления, которое было налицо при постановке второго балета Чайковского. Все же значение и ценность «Щелкунчика» для истории развития балета этим ничуть не умаляется. В ней Чайковский еще раз воочию убедил всех, что его принципы написания музыки для балета правильны и плодотворны и что в их развитии кроется будущее этого искусства.

Москва так и не увидела «Щелкунчика» до революции. Перед самой войной дирекция московских театров решила поставить этот балет. Была приготовлена часть костюмов и декораций, но политические события затормозили выпуск постановки, который состоялся только после октября 1917 г.

IV

В начале текущего столетия русский балет переживал своеобразный кризис. Налицо были прекрасные балерины и танцовщики, первоклассные балетмейстеры и художники, но не было музыки для балетов. «Композиторы наши,—писал Э. Старк на страницах «Аполлона»,—из более одаренных балетом не интересуются и музыки для него не сочиняют. Композиторы же второго разбора не могут удовлетворить» [1]. Дабы преодолеть это затруднение, виднейшие балетмейстеры — Фокин и Горский—вступили на путь «приспособления к хореографии такой музыки, которая очень явно для этой цели не предназначалась» [2].

В этом отношении особенно предприимчив был М. М. Фокин. Перебирая музыкальное наследие прошлого, он остановился и на Чайковском. Результатом этого были два коротких балета—«Франческа да Римини» и «Эрос». Музыкальным материалом для первой послужила одноименная фантазия для оркестра, а для второй—серенада для струнного оркестра ор. 48, написанная в 1880 году,—та самая серенада, о которой упоминал П. И. Юргенсон, когда писал 31 мая 1882 года П. И. Чайковскому: «Твоя серенада имела громадный успех... Вероятно, ты позаимствовал что-то из «Лебединого озера», или это только родственное сходство» [3].

Либретто этих балетов были почерпнуты для первого—из соответствующих строф «Божественной комедии» Данте, для другого—из новеллы В. Светлова «Ангел Фиозоле».

М. М. Фокин был всесторонне образованным человеком, на практике знакомым и с живописью, и с музыкой, и с литературой. Методы его работы были совершенно особые. Он подолгу,—рассказывал мне художник М. П. Бобышев, принимавший участие в этой постановке,—заставлял играть музыку до тех пор, пока общая картина будущего балета не вырисовывалась перед ним с полной ясностью. Тогда он начинал набрасывать отдельные группы и моменты танца на бумаге. Делал он это графически, изображая в разных видах схематические фигуры людей. Художнику он давал точные и определенные задания и планировки. Когда он доходил до репетиций, то на них бывал требователен до деспотизма, придираясь к участникам за каждую позу, принятую не согласно его показу (а показывал танцы он всегда лично, принимая любые необходимые аттитюды). Как тонкий и безупречный

мастер, доверявший лишь собственному художественному чутью, он требовал точнейшего выполнения своих заданий во избежание антихудожественной «отсебятины», могущей всегда испортить ансамбль».

Как большинство одноактных балетов Фокина, эта постановка готовилась частным образом, помимо дирекции императорских театров, которая лишь оказывала содействие балетмейстеру, предоставляя ему помещение и часть аксессуаров.

Премьера балета была дана 28 ноября 1915 года в Мариинском театре в пользу приюта детей беженцев. В «Франческе» роль героини исполняла Егорова, в «Эросе»—Кшесинская. Паоло и Эроса изображал Владимиров. Благотворительная цель спектакля «удерживала все время,—писал Н. Шебуев,—от обычных для постановок балета затрат. Пришлось подбирать старые декорации, старые костюмы для новых замыслов»[1]. Лишь для «Эроса» были написаны специальные декорации художником Бобышевым, которые сразу создали ему имя как декоратору.

В отношении «Франчески да Римини» оценки резко разошлись. «Речь ведь шла о том,—писал Старк,—чтобы музыкальные образы Чайковского воплотить в образы хореографические, чтобы рассказать историю Франчески языком танцовальных ритмов, достаточно могущественным, чтобы потрясти наше воображение. Фокин этого не сделал... Еще вереница погибших душ была туда-сюда... Но главное, самый рассказ Франчески не получил надлежащего воплощения, потому что хореография здесь молчала, ее же место—заняла пантомима»[2]. П. М—й на страницах «Обозрения театров» давал совершенно иную оценку балета: «Введенные танцы девушек, а также Франческа и Паоло замечательны по острой выдержанности стиля: здесь встречаются танцовальные приемы в их примитивных проявлениях, послуживших основами современного классического балета, и громадная заслуга балетмейстера в данном случае в том, что он сумел так глубоко и тщательно проштудировать эволюцию танца»[3].

«В «Франческе»,—добавлял Шебуев,—изумителен не ад, а самый рассказ Франчески, в котором нет групповых сцен».

Безусловно в нападках на «Франческу да Римини» немаловажную роль сыграло оформление. Шебуев, стремясь оправдать Фокина, не мог не согласиться с основательностью этих упреков.

Второй круг Дантова ада,—писал он,—когда читаешь «Божественную комедию», рисуется более заселенным душами грешников, пострадавших через любовь. Но каждая осужденная душа—это расход в 35 рублей. Отрывать от приюта детей беженцев по 35 рублей руки не поднимаются. И вот Фокину пришлось ограничиться 58 душами. Это большой расход. Но маленький ад. Вот почему заслуженный вчера Фокиным упрек в том, что ад ему не удался, не заслужен Фокиным вообще».

Франческа» особенных восторгов не вызвала, и после первого представления балет был снят. Едва ли не основной причиной этого была исполнительница роли Франчески—балерина Егорова. Ни в одной рецензии о ней не упомянуто ни одного слова. Критиковать почтенную артистку никто не рискнул, а похвалить ее было не за что.

Эрос» вызвал более единодушные похвалы. Старк писал: «В чисто танцовальном смысле «Эрос», конечно, лучше. Ничего... что музыка Чайковского в сущности могла бы получить и другое истолкование. Последнее зависит уже всецело от работы фантазии. Важно то, что хореографически все было красиво, ясно, с отчетливо выраженным элегическим настроением. И балет очень хорошо был исполнен г-жей Кшесинской и г. Владимировым» [1].

Шебуев подтверждал слова Старка. «Воскресить балет,—писал он,—и была задача «Эроса». И она удалась в частности и в целом. Как гармонирует своими тонами «du temps passé» старый бабушкин сад и сколько истинного классицизма в группах и позах грезовых видений. В этом балете замыслы Фокина выявились во всем совершенстве». Рецензент П. М—й писал в свою очередь: «Г-жа Кшесинская и г. Владимиров художественно воспроизвели эту прекрасную стилизацию. Особенно хорошо было исполнение танцев, в которых балерина внесла много стильной грации и поэтического настроения». Декорации, замечает П. М—й, были «очень удачно написаны».

В успехе «Эроса» многое принадлежало М. Ф. Кшесинской. «Она была замечательно хороша, -вспоминал Бобышев, -в ней, несмотря на ее годы, была масса непосредственности, юности и подлинной лирики, а о прекрасном проведении танцев и говорить не приходится. Кшесинская поражала своей дисциплинированностью—она являлась на репетиции первой и с величайшим вниманием относилась ко всем словам Фокина. Его указания для нее были законом».

521

Эрос» был приобретен дирекцией театров и включен в репертуар. Как спектакль императорских театров балет впервые шел 20 декабря 1915 года на Мариинской сцене в составе премьеры.

V

Великая Октябрьская социалистическая революция застала на сценах казенных театров все балеты Чайковского, кроме неудавшейся «Франчески да Римини». В Петрограде шли «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик» и «Эрос», в Москве—«Лебединое озеро» и «Спящая красавица».

Сезон 1917/18 года был сезоном организационным, и о новых постановках думать не приходилось; но уже летом 1918 года началась деятельная работа по обогащению репертуара академических театров. Москва вспомнила о некогда проводившихся репетициях «Щелкунчика» и стала в спешном порядке заканчивать постановку балета[1]. Осуществление постановки было поручено заслуженному балетмейстеру А. А. Горскому и академику К. А. Коровину.

Горский, тогда еще не знакомый с работой Петипа над этим балетом, в корне изменил основную структуру произведения. Он совершенно упразднил роли феи Драже и принца Оршад, расширив за этот счет роли Клары и Щелкунчика; роль Клары была поручена талантливой воспитаннице школы В. Кудрявцевой.

Метод работы Горского как балетмейстера отличался от методов Петипа и Фокина. Он не составлял проработанных до мельчайших подробностей планов, не делал ни рисунков, ни чертежей, а лишь набрасывал для памяти основные моменты постановки, отдельные, самые схематичные наметки массовых построений кордебалета. Далее Горский выходил на сцену и там на живом материале начинал лепить все произведение; при этом он предоставлял максимум инициативы участникам, все время лишь корректируя их как художник. Академик Коровин, с своей стороны, корректировал декорации и костюмы, выполнявшиеся по его эскизам Л. и Г. Головыми и В. Дьячковым. С декорациями в последнюю минуту произошла неувязка, расстроившая художественный план Коровина. Вторая картина первого акта заканчивается тем, что Клара засыпает у покрытого ледяными узорами окна, освещенного луной. Декорация третьей картины того же акта, по замыслу Коровина, представляла увеличившееся до сказочных размеров

окно, причем ледяные узоры вырастали в фантастический зимний лес. На фоне этой декорации снежинки-танцовщицы, в причудливых и разнообразных пачках, исполняют свой вальс. Горский почему-то одел все снежинки в однообразные костюмы—поверх обычной пачки у танцовщиц были накинуты короткие серые шубки и зимние капоры. Так пропал весь эффект коровинской декорации, а танцовщицы представляли довольно комичный вид в зимних шубках и капорах и с голыми ногами. Также начало второго акта было выделено в особую живую картину—поездка Клары и Щелкунчика в Конфетенбург.

Премьера предполагалась в первой половине сезона, но была отложена из-за срочного спектакля к первой годовщине Октябрьской революции.

21 мая 1919 года, после неоднократных задержек, «Щелкунчик», наконец, был показан в Москве. Постановка была блестящая, но ничем не отличавшаяся от лучших помпезных дореволюционных спектаклей.

В. В. Кудрявцева провела свою значительно облегченную партию твердо и уверенно. Ее юный возраст придал какую-то особую детскую нежность всему произведению Чайковского. Балет имел несомненный успех (в первый сезон он прошел девятнадцать раз), но вместе с тем постановка оставила какую-то неудовлетворенность. В некоторой степени эта неудовлетворенность являлась результатом изменения замысла балета: Горский превратил кукольный балет Чайковского в детский спектакль, но в основном это имело более глубокие причины. За короткий срок произошли события огромного политического значения, а балет остался все тот же. Постановка «Щелкунчика» не начинала никакого нового периода, она лишь завершила старый.

Большой театр со всей остротой ощутил жизненную необходимость искать новых путей в искусстве. Попыткой подобного рода и была постановка «Лебединого озера», осуществленная в следующем сезоне.

Одним из способов обновления путей явилось широкое привлечение в Большой театр режиссеров со стороны, в частности из Художественного театра. Об этом в свое время писал К. С. Станиславский: «...принуждают нас взять на себя весь Большой театр и говорят при этом: Большой театр—труп, и Художественный театр—тоже полумертвец, вот их и надо соединить. Наш мертвец внес большую жизнь в труп Большого театра. Все очень оживилось» [1].

В частности, В. И. Немирович-Данченко очень активно включился в работу Большого театра. По его инициативе вновь был поднят вопрос о новой постановке «Лебединого озера», причем Владимир Иванович взял на себя всю режиссерскую работу совместно с балетмейстером Горским. Вопрос о «Лебедином озере» возник уже в 1918 году, когда по заказу дирекции художником А. А. Араповым были выполнены эскизы декораций. План осуществления балета был во многом изменен по сравнению с прежними постановками. Самым существенным новшеством было поручение ролей Одетты и Одиллии разным балеринам—это дало возможность показывать на сцене сразу и Одетту и Одиллию, что и было использовано в ряде картин. С первых же шагов постановка не заладилась—болезнь балерин заставила неоднократно менять главных исполнителей и начинать работу сначала. Декорации также требовали изменений и переделок..

Наконец, 29 февраля 1920 года постановка была дана. Роль Одетты исполняла только что выпущенная из театральной школы Е. М. Ильющенко, а Одиллии—М. Р. Рейзен. Декорация первого акта осталась старая—Лавдовского, а второй, третий и четвертый акты были написаны заново Араповым. Ильющенко дала прочувствованный образ Одетты, но, естественно, не смогла вполне справиться с техническими трудностями танцев, хотя и значительно облегченных. Роль Одиллии лучше удалась М. Р. Рейзен—немного резкий характер танцев этой балерины и выразительная мимика помогли ей создать рельефный образ жестокой красавицы. Одетта и Одиллия были снабжены большими лебедиными крыльями, которые им приходилось снимать во время танцев (впрочем, после генеральной репетиции эти крылья из-за неудобства были отменены).

Резюмируя достигнутое постановкой, В. И. Немирович-Данченко сказал после первой генеральной репетиции: «Тут нет никакого «открытия Америки», но все же в такой трактовке «Лебединое озеро» очень выиграло. В нем появилась масса трогательности и смысла. Ильющенко дает очень законченный лирический образ Одетты. Группы удачны, нет этого безобразного хождения и убегания за кулисы—есть определенные твердые выхода. Рейзен не совсем правильно трактует свою партию, в ней совершенно не должна быть жалость, любовь, лирика—это сплошной демонический характер. Должны быть только улыбка и страсть. Зачем же слезы

во втором и четвертом актах? Что ж, она плачет, что ль, что папаша никак не может обольстить лебедя? В последнем акте еще уместен некоторый страх чего-то. Это только усилит романтизм сюжета. Я не думаю, что кто-нибудь из подруг Ильющенко мог так передать роль, как это делает она».

Надо заметить, что высокая оценка В. И. Немировичем-Данченко Ильющенко во многом исходила от драматических способностей танцовщицы.

Все же постановка успеха не имела и была снята через год. Трудно объяснить причины этого неуспеха. В нем были повинны все понемногу—и исполнители и постановщики. Основной же причиной было отсутствие единства замыслов балетмейстера, режиссера и художника.

Через год, 19 февраля 1922 года, «Лебединое озеро» было восстановлено в старом виде, т. е. в постановке 1901 года. Ставил балет Горский, Одетту и Одиллию, вновь соединенных, танцовала М. П. Кандаурова, изящная балерина, но уступавшая другим в мимике и технике.

Декорации Арапова были также сданы в архив и восстановлены старые. В этом новом возобновлении, как воспоминание о предыдущей постановке, остались лишь восстановленная купюра танца шутов в третьем акте и трагический конец, согласно замыслу Чайковского.

8 октября 1922 года в Ленинграде балетмейстером Ф. В. Лопуховым была возобновлена «Спящая красавица». Это был в высшей степени культурный спектакль. В настоящем возобновлении,—сообщал «Еженедельник академических театров»,—хореографическая часть была пересмотрена, очищена от последующих добавлений, купюры восстановлены, и это ценнейшее из творений Петипа идет в том виде, в котором шло при жизни балетмейстера»[1]. Следствием этого возобновления было восстановление Пассепие, Ригодона, Гавота, выхода последнего акта и сарабанды перед концом балета, а также симфонического антракта после панорамы. К сожалению, восстановительные работы не коснулись моментов феерии. Роль Авроры исполняла Е. П. Гердт—прекрасная танцовщица и культурная артистка, правда, с некоторым «холодком», но отнюдь не портившим впечатления.

Вторым из балетов Чайковского в Ленинграде был возобновлен «Щелкунчик» (4 февраля 1923 года) в постановке балетмейстера Ф. В. Лопухова с Гердт в роли феи Драже. Ни-

каких существенных изменений при этом возобновлении не было произведено.

Москва также пошла по линии возобновлений. 25 мая 1924 года «Спящая красавица», после некоторого перерыва, вновь появилась на сцене Большого театра в возобновлении В. Д. Тихомирова. Роль Авроры исполняла Е. В. Гельцер с присущим ей мастерством и блеском.

О хореографических достоинствах Е. В. Гельцер как танцовщицы и артистки, сыгравшей большую роль в развитии московского балета, говорить в данной статье мы считаем излишним, они без того широко известны и прекрасно выражены в статье в журнале «Культура театра» в 1921 году. «Гельцер,— писал автор,— большой, исключительный мастер в своем искусстве, не только у нас в России, но и на Западе. Очень и очень немного мастеров балета, поднявших до такой высоты совершенства трудную технику. Гельцер—тонкий художник, облекший новою красотою целый ряд балетных образов» [1].

Кроме чисто художественных заслуг, у Е. В. Гельцер есть и еще одна огромная заслуга перед современным балетом, о которой на ее юбилее говорил в свое время А. В. Луначарский. Е. В. Гельцер поняла, что Великая Октябрьская революция является залогом быстрого и небывалого расцвета искусства. Оставшись в среде родного московского балета, она своими постоянными выступлениями являлась образцом для подрастающей молодежи, учившейся у ней мастерству. Молодой, начинающей танцовщицей Е. В. Гельцер исполняла танец белой кошки в первой московской постановке «Спящей красавицы» и впоследствии легко передала следующему поколению заветы Чайковского, слышанные и преподанные ей ближайшими сотрудниками композитора—ее отцом, В. Ф. Гельцер, и М. И. Петипа.

Декорации, аксессуары, танцы—все было заимствовано из старой постановки и лишь немного подновлено. Зрители, ожидавшие хотя бы нового оформления, были разочарованы.

Много шуму наделала новая постановка «Щелкунчика» в Ленинграде (27 октября 1929 года) балетмейстера Ф. В. Лопухова и художника В. В. Дмитриева, явившаяся невиданным глумлением над произведением Чайковского.

Афиша этого спектакля гласила: «Балет-феерия в 3 актах, 22 эпизодах с прологом и эпилогом. Либретто Ф. В. Лопухова. Режиссерская экспозиция, постановка и текст заслуженного

Народная артистка РСФСР Е. В. Гельцер в роли Авроры («Спящая красавица»)

балетмейстера Ф. В. Лопухова. Система подвижных стен художника В. В. Дмитриева».

В день премьеры некто «Н. И.» на страницах «Рабочего зрителя» освещал подход балетмейстера к этому произведению. «Новая программа,—писал он,—составлена по тексту Гофмана. Для более сильного выявления гофманской фантастики балету придали пролог и эпилог, музыкой к которым послужили отрывки из других произведений Чайковского... В балете применены танец-слово, танец без музыки, оганцованная акробатика. В пролог и эпилог введены живая речь, передвижение цветных плоскостей, динамизирующих спектакль: использование цветов, родственных музыкальным тональностям» [1].

Эта архиформалистическая постановка встретила дружный отпор у зрителя. Впоследствии И. Соллертинский писал, что «эта постановка противоречила Чайковскому своим оголенным акробатическим техницизмом, беспрестанным обыгрыванием «шпагата», абструктивными движущимися плоскостями оформления В. В. Дмитриева» [2]. Балетная труппа высказывала свое возмущение в еще более резкой форме. «Если балетная сцена будет огорожена от подобных чисто формальных и никому непонятных спектаклей, то будет, конечно, лучше»,—писала Е. М. Люком» [3]. Ни один артист не выступил в защиту «Щелкунчика», не пытался даже доказать нужность подобного рода спектаклей» [4],—констатировала балерина Трояновская после производственного совещания. Роль Маши (почему-то Клара была переименована в Машу) в этом спектакле исполняла О. П. Мунгалова, способная и выразительная акробатичка, искусство которой было абсолютно чуждо произведению Чайковского.

Вслед за этим и Москва поставила «Щелкунчика» для молодежного спектакля. Ставили балет балетмейстеры Чекрыгин, Монахов и художник Панфилов. Роль феи Драже исполняла воспитанница Г. Петрова, Клары—Форманянц.

Эта постановка, осуществленная под влиянием первой постановки Л. Иванова, в отличие от ленинградской, не грешила формализмом и восстановила даже танцовальные партии феи Драже и принца Оршада. Естественно, что танцы были значительно облегчены для воспитанников-исполнителей. Несмотря на подобные упрощения, балет имел некоторый успех и шел на сцене филиала Большого театра девять раз. Первый спектакль состоялся 18 апреля 1932 года.

Через год, 13 апреля 1933 года, народная артистка республики А. Я. Ваганова и художник В. В. Дмитриев показали в Ленинграде свою новую постановку «Лебединого озера». Основной и самой грубой ошибкой постановки было почти полное игнорирование замысла Чайковского. Начиная с либретто, которое было коренным образом изменено и перенесено в другую эпоху, и кончая музыкой, которая была произвольно перетасована, все шло вразрез желаниям композитора. Хорошо известно, что Чайковский, приступая к написанию «Лебединого озера», выбрал сюжет именно «из рыцарских времен»; также известно, что Петр Ильич подразделил свой балет на четыре акта, а не на три, как это было сделано в данной постановке; также доподлинно известно, что композитор исключительно внимательно относился к либретто своих произведений и писал музыку с точным учетом развития сюжета. Что же касается перемещения ряда музыкальных номеров и создания четырех новых вариаций для третьего акта (хотя бы и из музыки того же балета),—то об ошибочности подобного явления и говорить не приходится. Танцовальная сторона спектакля была куда удачнее. А. Я. Ваганова, как опытная и культурная балерина, сумела сохранить все самое ценное из постановки Петипа—Иванова и добавить кое-что интересное от себя.

Дмитриев показал себя сильнее во втором и четвертом актах, чем в первом и третьем (сохраняем обозначение актов по клавиру Чайковского, а не постановки 1933 года). Однако остается непонятным, как мог художник допустить такой вульгарный натурализм, как кровь на шее и на костюме Одетты в финале.

Между прочим, в этой постановке ожила московская затея 1920 года: роль Одетты и Одиллии исполняли две балерины—О. Т. Иордан и Г. С. Уланова, причем последняя была почему-то переименована в «лебедя».

Н. Соллертинский приветствовал «подлинное умение критически реставрировать танцовальную партитуру балета», но тут же осторожно прибавлял, что «очень спорна новая музыкальная редакция»[1].

Последней новинкой в Ленинграде был «Щелкунчик», данный в постановке В. И. Вайнонен и художника Н. Я. Селезнева 18 февраля 1934 года.

Спектакль дал возможность одному критику заметить, что в нем «есть влияние... лопуховской редакции», что «с му-

зыкой Чайковского Вайнонен не всегда в ладах»[1]. Другой критик досадовал, что «балетмейстер не последовал замыслу композитора» (между прочим, балету был придан эпилог и пролог) и что «хореографическая часть оказалась мало изобретательной». «Щелкунчик»,—заканчивает критик,—оказался не по силам молодому балетмейстеру»[2]. Роль выросшей Клары—Маши в последнем акте, заменившей собой в обеих постановках упраздненную фею Драже, исполняла Г. С. Уланова.

20 декабря 1936 года в Москве была осуществлена новая постановка «Спящей красавицы». Над ней работали балетмейстеры А. Мессерер и Чекрыгин, режиссер Мордвинов и художник И. Рабинович. Роль Авроры была поручена М. Семеновой. Постановка вызвала еще большее разочарование, чем предыдущее возобновление. Сюжет «Спящей красавицы» безусловно лежал вне возможностей талантливого художника Рабиновича, дарование которого абсолютно лишено какой-либо лирики, а лирика—первое условие для успешного оформления балетов Чайковского. Феерию «Спящей красавицы» он заменил изысканной фантастикой. В некоторых местах, где обойти момент феерии было невозможно (например, движущаяся панорама), художник не достиг желаемых результатов. Его короткая панорама скорее напоминает богатый бордюр обоев, нежели сказочное видение. Прежние панорамы Бочарова и в особенности Гельцера строго рассчитаны по музыке и написаны в полном с ней соответствии. Достаточно сказать, что даже эскиз Гельцера исполнен в необычайной для подобного рода вещей манере—пастелью. Эта мягкая красота красок и расплывчатость контуров как нельзя больше совпадают с музыкой балета. Танцовальная сторона балета выполнялась также в полном отрыве не только от балетмейстерского плана М. Петипа, на который Чайковский писал музыку, но и от самой музыки. Все было огрублено и лишено лирической романтики. Даже в знаменитом вальсе с цветами первого акта, о котором писал Петипа Чайковскому в своем заказе: «Все с большими обручами, увитыми цветами, которые они [поселяне] сделали в честь праздника Авроры»[3],—цветы были заменены веерами, на которые композитор абсолютно не рассчитывал, а сам танец изменен до неузнаваемости. Клавир Чайковского также был перекроен по произволу постановщиков. Почему-то были скупюрованы танцы на охоте, вариации камней, перенесена мазурка.

На фоне увертюры разыгрывался какой-то символический и непонятный пролог, чем вообще уничтожался смысл этой музыкальной интродукции. Фея Карабос, вполне определенный персонаж французского народного эпоса, столь же стереотипный, как наша баба-яга, была превращена постановщиками в женщину-вамп, благодаря чему утратился весь аромат гротескового танца. Король Флорестан, этот вечно и напрасно жданный народом, сказочный идеальный правитель, трактован как шут гороховый, что никак не вяжется ни с музыкой, ни с действием. Объяснение этому, пожалуй, надо искать в весьма неуместном и неловком желании постановщиков придать балету социальную окраску. Такой опыт был некогда сделан в Малеготе, когда Берендей в «Снегурочке» был преподнесен в виде гротесковой фигуры, но это было в дни расцвета махрового формализма.

Спектакль создал впечатление, что балетмейстеры и режиссер подошли к своей задаче без малейшего критического анализа прошлых постановок балета и что цель их была — главным образом «новое ради нового»; отсюда и увлечение в танцах техническими трудностями, нагромождение трюков и вместе с тем неувязка движений с музыкой, отсутствие логической последовательности движений.

Меньше чем через полгода (10 мая 1937 года) в Большом театре появилось в новом виде «Лебединое озеро». Первые три акта были восстановлены балетмейстером Е. И. Долинской с небольшими отступлениями от прежней постановки Горского, а четвертый акт заново поставлен балетмейстером А. Мессерер. Декорации писали художники С. К. Самохвалов и Л. А. Федоров. Роль Одетты и Одиллии исполняла М. Семенова. Эта постановка не отличается существенно от прежних постановок и в общем выдержана в лирико-романтических тонах произведений Чайковского, но, к сожалению, в ней не был восстановлен музыкальный порядок партитуры Чайковского, нарушенный еще Петипа -Иванозым и Горским.

Последней новой постановкой в Большом театре явился «Щелкунчик» (28 апреля 1939 года) в трактовке балетмейстера Вайнонена и художника Дмитриева с Кларой — Машей М. Семеновой. Работы по осуществлению балета и его премьера снова показали несостоятельность нового возобновления.

6 февраля 1939 года балетмейстер Вайнонен в своем программном письме о постановке писал на страницах «Правды»: «Прежде всего, я заново переделал либретто, освободив его

от мистики и придав всему действию реалистический характер. Волшебность и фантастика развиваются на основе эпизода из жизни одной семьи. В этом эпизоде нет ничего сверхъестественного»[1]. Последнее доказывает, что Вайнонен пытался из произведения Чайковского изъять всю феерию и заменить ее бытовизмом, совершенно чуждым композитору. Если же считать публикуемый в настоящем сборнике режиссерский план Петипа как либретто, то при всем желании трудно найти в нем мистику. Не лишним будет напомнить здесь балетмейстерам, что первоисточником либретто «Щелкунчика» является сказка А. Дюма, переделанная из произведения Гофмана, а не сама новелла немецкого романтика.

Вайнонен посягнул не только на феерию, но и на музыку. К счастью, Чайковского выручило художественное руководство театра. 11 апреля 1939 года «Советский артист» сообщал: «Художественное руководство забраковало почти готовую работу по «Щелкунчику». Декорации и костюмы оказались неудачными. Вводится вальс цветов. Елка будет расти на глазах у публики. Декорации изменяются в сторону феричностей, красочности, сказочности»[2]. Принятые меры, однако, не спасли «Щелкунчика», несмотря на целый ряд удачных моментов; постановка не вскрыла прелести произведения Чайковского и была лишь улучшенным изданием постановки этого балета в Ленинграде тем же Вайнонеком.

* * *

П. И. Чайковский по праву считается основоположником русского балета. До него отечественные композиторы, за исключением Алябьева, музыки для балетов не писали, считая это ниже своего достоинства. П. И. Чайковский первый решился нарушить этот предрассудок и блестяще доказал правильность собственных слов, что «балетная музыка не всегда же дурна, бывает и хорошая».

Мы видели, что в дореволюционное время дело с постановками балетов Чайковского обстояло далеко не благополучно. Из балетмейстеров один Петипа понимал, что новая музыка требует и новых форм ее воплощения на сцене. Он отказался от грандиозных, но чисто балетных построений «Дочери Фараона», «Царя Кандавла», «Корсара» и стал искать новые пути для балетов Чайковского. Другие балетмейстеры продолжали ставить балеты Чайковского по раз и навсегда одобренному рецепту.

Дореволюционный балетный зритель, за небольшим исключением, видел в музыке Чайковского «приятные мотивчики», хорошо или плохо иллюстрированные танцами. Немало было «ценителей», которые предпочитали балеты Минкуса и Пуни, находя их более выигрышными для танцев и более веселыми.

Послереволюционный зритель подошел к наследию Чайковского иначе, увидел в них бессмертные произведения искусства. Чайковский стал одним из наиболее любимых композиторов нашей великой страны. Это подтверждает беспристрастная статистика. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на количество спектаклей балетов Чайковского до революции и после нее, хотя бы только в Москве. «Лебединое озеро» до революции за сорок лет прошло 132 раза, после революции—250 раз; «Спящая красавица»—до революции 125 раз (за 18 лет), после революции—137 раз; «Щелкунчик», прошедший 34 раза после революции, ранее в Москве не шел вовсе [1].

Интерес и любовь самых широких народных масс к балетам Чайковского, их исключительно высокое художественное достоинство не только заставляют с особой тщательностью относиться к постановкам творений композитора, но и ставят перед советскими работниками балета ряд больших творческих проблем. Где, как не на советской сцене, балетное творчество Чайковского должно, наконец, найти новое, полноценное художественное воплощение? Однако, как мы видели, ряд серьезных ошибок—элементы упрощенного подхода, а часто и отсутствие нужных знаний и любви к замечательным балетам Чайковского—не позволяет отнести их постановки на нашей сцене к числу побед советского театра.

Зачастую некоторые постановщики рассматривают музыкальное наследие Чайковского, как свою собственность, над которой они вольны производить любые опыты. Почему-то в балете особенно крепко засела эта нездоровая традиция, которую давно пора изжить. Ни один редактор, ни один издатель не посмеет по собственному вкусу переставить порядок строф и стихов в поэмах Пушкина, Лермонтова, Маяковского; ни одно выставочное жюри не дерзнет приписать ту или иную деталь в картине художника; более того—ни один театр (за исключением нескольких, достаточно осужденных попыток) не позволит себе перекроить драматическое произведение классика или нарушить по собственному вкусу порядок оперы. Почему ж в балете до сего времени

произвольно выкидываются ценные номера, написанные композитором, перекраивается порядок и последовательность партитуры, прибавляются прологи и эпилоги? Это безусловно является признаком величайшей некультурности и полного неуважения к замыслу композитора.

Игнорируются у нас и традиции пластических постановок Петипа. Многие ли наши балетмейстеры интересуются историей создания первых постановок балетов Чайковского, осуществленных Петипа? А между тем нельзя исключить из истории создания двух последних балетов Чайковского сотрудничество М. И. Петипа. Ознакомление с планами Петипа, оставляющими еще огромное поле действия для фантазии любого талантливого балетмейстера, послужило бы только к увеличению ценности спектакля.

Вместе с тем, несмотря на все недостатки, советское балетное искусство имеет все предпосылки для подлинно художественного воплощения бессмертных творений Чайковского. Советская балетная сцена богата и талантливыми, многообещающими в своем художественном росте балетмейстерами, как Г. Захаров, В. Чабукиани, Ф. Лопухов, В. Вайнонен и др., и замечательными исполнителями, сочетающими в своем блестящем мастерстве лучшие традиции русского классического балета с оригинальными творческими замыслами. Г. Уланова, М. Семенова, О. Лепешинская, Н. Дудинская и многие другие с большим вдохновением и глубокой лирикой воплощают чудесные образы Чайковского.

Г. С. Уланова безусловно редкое художественное явление. Она исполняет все первые партии в балетах Чайковского и из своих предшественниц манерой напоминает Т. П. Карсавину, в некоторых сценах даже подымаясь выше нее. Исключительная выразительность, прекрасная техника, незаурядные мимические данные и редкое обаяние позволяют говорить об Улановой, как о лучшей советской балерине. Ее способности к восприятию и передаче музыки особенно ярко выявляются в балетах Чайковского. Ее романтически-грустная, жаждущая жизни Одетта, немного наивная Аврора, юная, шаловливая Клара—все эти цельные образы глубоко проникнуты эмоциональной сущностью музыки Чайковского. Помимо того в Ленинграде мы имеем Н. Дудинскую, прекрасную, но немного абстрактную танцовщицу, О. Г. Иордан, танцовщицу сильную, с выразительной мимикой, обладающую брио и хорошим темпераментом, и, наконец, Ф. Н. Балабину, уже

показавшую себя исключительной техничкой. В московском балете прежде всего следует выделить М. Т. Семенову, достойно соревнующуюся с Улановой в балетах Чайковского. Обладая почти всеми достоинствами ленинградской балерины, М. Т. Семенова отличается от нее разнохарактерной трактовкой одной и той же роли. Как серьезная артистка М. Т. Семенова постоянно работает и продумывает свои образы, откуда и вытекает приятное разнообразие исполнения этой балерины.

Выдающейся балериной в Москве также является О. В. Лепешинская, прекрасная по технике танцовщица, типичная представительница московской школы. Ее образы могут быть спорны, но всегда сильны и ярки.

Следует отметить также С. Н. Головкину, исключительно четко исполняющую свои танцовальные партии, но не вполне еще владеющую выразительностью мимики. Хорошо известна Москве и С. Мессерер, почти бессменная Клара—Маша в «Щелкунчике». Нельзя не вспомнить здесь и четырех балерин, несших в тяжелые годы разрухи всю тяжесть балетного репертуара и неизменно выступавших в балетах Чайковского,— Л. М. Банк, А. И. Абрамову, Н. Б. Подгорецкую и В. В. Кудрявцеву.

Все это рождает в нас крепкую уверенность, что недалек тот час, когда балеты Чайковского найдут свое подлинное истолкование на советской сцене и драгоценные образы великого композитора засияют новым ослепительным блеском.

В РАБОТЕ НАД ЧАЙКОВСКИМ

(ЗАМЕТКИ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ)

А. Н. АМФИТЕАТРОВА-ЛЕВИЦКАЯ

ПЕРВЫЙ СПЕКТАКЛЬ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»

Первое исполнение оперы «Евгений Онегин» Петра Ильича Чайковского состоялось 17 марта 1879 года. Все участники этого спектакля—солисты, хор, балет и оркестр—были ученики Московской консерватории.

Подготовительная работа к спектаклю происходила в помещении консерватории, а генеральная репетиция и спектакль были показаны публике в Московском Малом театре.

Московская консерватория устраивала ежегодно оперные ученические спектакли. До 1877 года при мне прошли оперы Флотова «Марта», Вебера «Волшебный стрелок», Мегюля «Иосиф Прекрасный» и Буальдье «Белая дама»—все исключительно западноевропейских композиторов. Какая опера пойдет в следующем ученическом спектакле, нам не было известно.

Осенью 1877 года среди учащихся распространились слухи, что П. И. Чайковский специально для нашего ученического спектакля пишет новую оперу.

Еще не зная ни названия, ни сюжета оперы, мы уже заранее гадали, кто из нас будет в ней участвовать.

Это первая русская опера, которая должна была итти в нашем исполнении. Интерес к ней увеличивался еще и тем, что она была написана нашим любимым профессором.

С инструментальной музыкой Петра Ильича мы были уже знакомы. Николай Григорьевич Рубинштейн часто включал его произведения в программы своих сольных и симфонических концертов. Что касается вокальных произведений Чайковского, то мы знали только несколько его романсов, из которых наибольшим успехом среди учеников пользовался романс «Забыть так скоро». Первых опер Петра Ильича из нас никто не слыхал, так как после первых неудачных представлений они снимались с репертуара, и, кроме ограниченного круга музыкантов, их никто не помнил. Вскоре после начала учебного года Чайковский должен был уехать за границу, и после его отъезда Николай Григорьевич устроил заседание, на которое пригласил профессоров пения (А. Д. Александрову-Кочетову, маэстро Гальвани), а также И. В. Самарина, Н. А. Губерта, К. К. Альбрехта для обсуждения постановки новой оперы Чайковского силами консерватории.

На другой день после этого заседания нам стало известно, что Петр Ильич пишет оперу на сюжет пушкинского «Онегина», что название оперы остается по Пушкину, что Чайковский назвал свое произведение не оперой, а «лирическими сценами». Узнали также, что уже готовы первые картины, которые должны итти 6 декабря, в день именин Николая Григорьевича. Разучивание этих картин и дирижирование ими было поручено ученику консерватории Кленовскому; это был первый опыт его самостоятельной дирижерской работы.

На этом заседании с общего согласия были распределены и роли:

Ларина — *Рейнер.*
Татьяна — *Климентова.*
Ольга — *Левицкая.*
Няня — *Коншина.*
Онегин — *Гилев.*
Ленский — *Зильберштейн.*
Гремин — *Махалов.*
Трике — *Тархов.*
Ротный — *Троицкий.*

Рейнер, Левицкая и Коншина были ученицами профессора А. Д. Александровой-Кочетовой, все остальные—учениками профессора Гальвани.

Через несколько дней наш инспектор Карл Карлович Альбрехт роздал нам переписанные партии и объявил, что разучивать их мы должны самостоятельно, без помощи наших

профессоров, руководствуясь музыкальными указаниями одного Кленовского, который и назначит нам собраться в зале со сценой завтра в два часа. Кленовский в это время был учеником последнего курса, по классу скрипки профессора Гржимали, и занимался композицией под руководством П. И. Чайковского.

Николай Семенович Кленовский был замечательно талантливый человек, страстно любящий музыку, с пылким артистическим темпераментом и выдающейся способностью к дирижерству. Н. Г. Рубинштейн, заметив в Кленовском это дарование, давал ему возможность развивать и совершенствовать его. Он поручал ему дирижирование ученическими спектаклями, в которых шли оперные отрывки. Таких спектаклей в течение учебного года бывало обычно три-четыре.

Кленовский преклонялся пред гением своего великого учителя—П. И. Чайковского—и, гордясь доверием, оказанным ему Н. Г. Рубинштейном, принялся за работу с энтузиазмом. Назначенная им первая репетиция целиком ушла на ознакомление нас с музыкой и содержанием двух первых картин. Кленовский с большим увлечением проиграл нам обе картины.

По первому впечатлению музыка «Онегина» показалась нам очень сложной и трудной, а по своим новшествам—мало понятной. Кленовский с жаром доказывал нам, что мы ошибаемся. Его горячие объяснения не только заинтересовали нас, но и принесли нам огромную пользу. По мере разучивания этих сцен мы все больше и больше начали постигать красоту музыки Чайковского, особенно при прохождении всей оперы под руководством Н. Г. Рубинштейна.

Чтобы читателю была вполне ясна вся сложность обстановки, в которой подготовлялась постановка «Онегина», я коротко остановлюсь на характеристике господствовавших среди студентов музыкальных вкусов.

Наше вокальное воспитание основывалось на традициях старой итальянской школы. Особенное внимание обращалось на развитие дыхания и кантилены.

На первом курсе мы пели только упражнения и вокализы. Со второго курса нам давали старинные итальянские арии и романсы, которые исполнялись обязательно на итальянском языке.

Наши профессора были сами отличные певцы и обучение

вели больше практическим путем, показательным примером. Это приучало нас находить правильный звук по слуху.

По анатомии и физиологии голосовых и дыхательных органов нам читал лекции консерваторский доктор Петр Антонович Сабкевич.

Господство итальянской музыки и увлечения итальянской оперой и ее знаменитыми певцами началось в России задолго до 70-х годов. Дирекция императорских театров постоянно приглашала в Петербург и Москву всех певцов и певиц, пользовавшихся всемирной славой, и обставляла итальянскую оперу блестяще.

Оперы Россини, Беллини, Доницетти и других итальянских композиторов, с их красивыми, легко запоминаемыми мелодиями, с несложной фактурой, были вполне доступны пониманию тогдашней публики; а исполнение таких блестящих певиц, как Патти, Нильсон, Лука, Дезире Арто, Скальки, и певцов Мазини, Нодена и др. так увлекало, что публика совершенно забывала о русской музыке и была несправедлива к нашим певцам, среди которых были такие имена, как Леонова, Меньшикова, Кадмина, Лавровская, Петров, Орлов, Мельников. Эти певцы не только обладали выдающимися голосами и прекрасной школой, но были замечательными артистами.

Увлечение итальянской музыкой не могло не захватить и нас, учащихся. От наших профессоров мы постоянно слышали, что нужно учиться петь так, как поют итальянцы, что это лучшая школа пения, и нам советовали почаще их слушать. Попадая в Большой театр на какую-нибудь итальянскую оперу с участием Патти, Мазини, Котоньи и Скальки, мы получали громадное наслаждение, слушая их изумительное пение. Вокальное мастерство итальянских знаменитостей доведено было до полного совершенства.

В консерватории на ученических вечерах мы всегда исполняли вещи итальянских или других западных классиков. Произведения Глинки и Даргомыжского пели только в классе, и то довольно редко. На консерваторской сцене в мое пребывание отрывков из русских опер ни разу не ставили. Русский репертуар проходился в классе только на последнем курсе.

При таком воспитании ничего нет удивительного в том, что музыка «Евгения Онегина» сразу показалась нам новой, трудной и непонятной.

Репетиции с Кленовским бывали каждый день. Он назначал их и каждому из нас отдельно и всем вместе, заставляя по многу раз повторять трудные места и исполнять все нюансы, намеченные самим Петром Ильичем. Работая со свойственным ему пылом, Кленовский и нас заражал своей энергией.

Не меньше времени ему приходилось уделять оркестру и хору. Эти репетиции происходили по вечерам и иногда затягивались до поздней ночи. В хоре участвовали ученики-вокалисты и некоторые ученики драматических курсов И. В. Самарина, а также из классов фортепианной игры.

Закулисным хором «Болят мои скоры ноженьки со походушки» управлял Николай Альбертович Губерт.

Сценическая часть не касалась Кленовского. Ее должны мы были пройти с И. В. Самариным, как обычно бывало и при других консерваторских постановках.

С самого основания Московской консерватории при ней были учреждены и специальные драматические курсы для желающих поступить в драму. Этими курсами руководил артист Московского Малого театра Иван Васильевич Самарин.

Для вокалистов, кроме музыкальных предметов, были обязательны занятия по драматическому искусству, танцам и фехтованию.

Но специальных курсов Ивана Васильевича мы не посещали. Для нас был отдельный класс, который вел артист Малого театра старик Рябов. Танцмейстером нашим был француз Монтасю, а по фехтованию занималась с нами m-me Пуаре.

В классе Рябова мы декламировали стихи, читали отрывки из прозы и драматических произведений наших классиков, а чаще всего басни.

Сам он очень увлекался, когда декламировал какое-нибудь стихотворение, но учеников увлечь не умел. Он не делал никаких указаний, не задавал упражнений, а когда ему казалось, что ученик читает неправильно, брал у него книгу и читал сам, потом заставлял повторить так, как он только что прочел.

От его уроков у меня в памяти только и сохранились его мимика и жесты, когда он учил меня, как надо декламировать лермонтовское «Последнее новоселье». Лицо его при чтении искривлялось уморительными гримасами, а в сильных местах он поднимал вверх правую руку и быстро-быстро кому-то грозил указательным пальцем.

Когда Рябов из консерватории ушел, Николай Григорьевич пригласил на его место только что начинавшего свою блестящую карьеру молодого Садовского.

Садовского мы почти все видали на сцене Малого театра и увлекались его игрой. На первый его урок собрались все вокалисты, чего у Рябова никогда не бывало. При входе его в класс мы, не сговариваясь заранее, встали. Отвечая на такое наше приветствие, он раскланялся с нами и, указывая на себя рукой, представился: «Михаил Провыч Садовский, отныне, волею судеб, ваш педагог», затем сел за стол и задал нам вопрос: «Позвольте спросить, чем вы занимались с моим предшественником?»

Одни ответили, что декламировали, читали, учили басни, другие откровенно признались, что вовсе не посещали уроков Рябова.

— И моих посещать не будете? Прошу об этом заявить мне теперь же.

— Нет, нет! У вас мы будем все работать,—заговорил сразу весь класс.

— Прекрасно. Начнем с чтения.

Михаил Провыч попросил дать ему сочинения Гоголя и, выбрав первый попавшийся отрывок из «Мертвых душ», заставил нас читать по очереди, а потом спросил:

— Не говорил ли вам мой предшественник, что у всех у вас неправильное произношение и у многих слышен акцент?

— Нет, не говорил,—ответили те, кто занимался у Рябова.

— Значит, мне придется, для первого знакомства с вами, огорчить вас этим открытием. Не знаю, как вы поете, а говорите вы очень плохо, и все делаете одни и те же ошибки в произношении. Оставим пока «выразительное» чтение, декламацию и басни и займемся исправлением дефектов вашего произношения.

Михаил Провыч указал наши ошибки, продиктовал правильное произношение слов и задал такую работу: разделив нас на небольшие группы, предложил каждой группе определенные отрывки из Гоголя и Тургенева и велел их читать вслух, выписывая и чаще повторяя слова, которые надо было исправить. При чтении советовал внимательно вслушиваться в звучание исправленного слова и привыкать слышать собственный голос так, как мы слышим чужой. Участники каждой группы должны были проверять друг друга. Такая работа нас очень заинтересовала, и мы принялись

усердно заниматься. Уходя с урока, Михаил Провыч добавил:

— С выразительным чтением придется подождать. Нам предстоит еще большая работа и над произношением. Когда вы все это сделаете, тогда дойдет очередь до выражения.

Уж не помню, сколько времени ушло на исправление нашей речи, но интерес к работе у нас не ослабевал. И вот однажды Михаил Провыч объявил нам, что можно, пожалуй, попробовать почитать со смыслом и выражением. Он выбрал из «Женитьбы» Гоголя сцену представления женихов невесте, распределил роли и сказал:

— Ну-с, Агафья Тихоновна, пожалуйте!

Мы так заволновались и растерялись, что не только выражения в нашем чтении не было никакого, но и смысла было мало.

Михаил Провыч молча взял книгу и начал читать, и вдруг... Садовский исчез: сколько было действующих лиц, столько предстало пред нами и типов. Михаил Провыч обладал удивительным даром быстро менять выражение лица и звук своего голоса. Для каждого действующего лица у него нашлась и соответствующая мимика и своя особая интонация.

Кончив читать, он серьезно посмотрел на нас и спросил:

— Поняли, господа?

— Конечно, поняли,—крикнули мы разом, а кто-то добавил: «Чтобы так читать, надо быть Михаилом Провычем Садовским», и мы шумно зааплодировали.

— Без оваций, милые друзья, за это нас с вами не похвалят.

К нашему огорчению, Михаил Провыч пробыл в консерватории только одно первое полугодие, и после рождественских каникул уроки его прекратились. Во втором полугодии, за отсутствием преподавателя, занятий по драматическому искусству совсем не было. Только в начале следующего учебного года, по настоянию И. В. Самарина, для занятий с нами был назначен ученик его драматических курсов Булдин, который сначала учился как вокалист у профессора Гальвани, но за отсутствием голоса и слуха перешел к Ивану Васильевичу. Такая замена М. П. Садовского показалась нам обидной, и уроков Булдина мы под разными предлогами не посещали. В моих воспоминаниях об «Онегине» мне часто приходится делать отступления от описания непосредственной работы над самой оперой. Но так я поступаю вполне

сознательно, чтобы показать всю обстановку, атмосферу, в которой велась наша напряженная работа над такой трудной и сложной постановкой, какой была, по тому времени, постановка «Евгения Онегина». Не надо забывать, что это было шестьдесят лет тому назад, и времена, и люди, и условия были другие. Помимо музыкальных трудностей, нам приходилось преодолевать наше неправильное произношение, наше неумение держаться на сцене и нашу робость новичков, в первый раз исполняющих ответственные партии. Работа предстояла трудная как для нас, учеников, так и для наших руководителей.

На одну из первых репетиций в зале со сценой, когда мы спокойно ожидали Кленовского, вдруг неожиданно, вместе с ним, вошли Николай Григорьевич и Петр Ильич.

Николай Григорьевич садится аккомпанировать и вызывает:

— Госпожа Левицкая—на сцену.—И начал с арии Ольги.

В первый момент я сильно заволновалась, но, зная твердо свою партию, я уверенно начала первые фразы арии. Однако дальше мне продолжать не пришлось, вместо аккомпанемента я услышала, как Николай Григорьевич изо всей силы бьет кулаками по клавишам, топает ногами и с раздражением кричит:

— Почему вы не играете?

Я ответила, что Иван Васильевич еще ни с кем игру не проходил. Рубинштейн еще громче закричал:

— В жизни вы настоящее enfant terrible, а тут стоите, как чурбан!

От «чурбана» я в слезы, и уж дальше ничего не могла спеть.

При всей своей невероятной вспыльчивости Н. Г. Рубинштейн был человек редкой доброты: при виде слез распекаемых учеников он всегда моментально смягчался и переставал кричать. Так было и в этот раз. При этом и Петр Ильич упрашивал его: «Отпусти ты ее, пусть успокоится».

Николай Григорьевич вызвал Климентову, а мне сказал, что я могу итти домой.

До этого случая не только Николай Григорьевич не кричал на меня, но и никто из профессоров ни разу замечаний мне не делал, и вдруг Рубинштейн мало того, что так нашумел на меня, обозвал чурбаном, да еще в присутствии Петра Ильича.

Я так была опечалена этим, так горько плакала, что, и придя домой (я тогда жила у А. Д. Александровой-Кочетовой), долго не могла успокоиться, рассказывая моему педагогу о своем «позоре».

Александра Дормидонтовна приняла эту историю близко к сердцу и не велела мне ходить на репетиции, пока сама не поговорит с Рубинштейном.

Я пропустила две репетиции, а перед третьей Александра Дормидонтовна, возвратясь из консерватории, сказала мне, что в разговоре с Николаем Григорьевичем по поводу моей истории она напомнила ему, что Иван Васильевич не любит и не разрешает неопытным ученикам играть без его указаний, что игру в «Онегине» еще не проходили, что я впервые на сцене и быть слишком требовательным ко мне нельзя, такого резкого и обидного замечания я не заслужила; музыкальную часть я уже знаю хорошо, что подтверждает и Кленовский.

Затем Александра Дормидонтовна заявила Рубинштейну, что все это и для нее лично очень неприятно и обидно, так как она считает меня своей хорошей ученицей, а в консерватории все признают меня способной, исполнительной и музыкальной.

Николай Григорьевич выразил сожаление, что, нашумев на меня, невольно обидел и Александру Дормидонтовну. Свое раздражение он объяснил полученной в тот день большой неприятностью. А потом добавил: «А все-таки она не должна была стоять, как чурбан, хотя бы оживление какое-нибудь выразила».

Александра Дормидонтовна ответила, что это, вероятно, произошло от волнения и робости. «Ну, Левицкая вовсе не из робких! Передайте ей, чтобы ходила на репетиции»,— сказал Рубинштейн.

— Можешь итти в консерваторию, гнев Николая Григорьевича прошел,— закончила свой рассказ Александра Дормидонтовна.

Когда я пришла в консерваторию, на лестнице я встретилась с Николаем Григорьевичем. Поровнявшись со мной, он сказал:

— А-а, капризница! Что ж, вы намерены посещать репетиции?

— А вы ругаться не будете?—храбро ответила я.

Улыбаясь, Рубинштейн взял меня за руку.

— Ну, мир, мир! Завтра в семь часов вечера назначена общая репетиция,—почти строго прибавил он.

И эта быстрая перемена тона была очень характерна для Николая Григорьевича. В первых ласково-шутливых словах выразилась вся душевная мягкость и доброта его, почувствовавшего свою несправедливость. А так как при этом и выражение глаз было необыкновенно доброе и улыбка обаятельная, то понятно, что ему все прощалось и забывались его резкости. Последняя его фраза показывает, насколько он был серьезен и строг, когда дело касалось занятия: в ней прозвучал уже голос директора, требующего от учеников дисциплины в работе.

Первая сценическая репетиция с И. В. Самариным шла под рояль, и так как ему для указаний приходилось часто останавливаться и повторять отдельные места, то, чтобы не отнимать времени у Кленовского, нам был назначен аккомпанировать ученик старшего курса пианист Едличка. Кленовский в это время занимался с хором и оркестром. Больше всего Ивану Васильевичу приходилось учить нас держаться на сцене. Рейнер, Коншина и я выступали впервые, и сцена нас очень стесняла; мы чувствовали себя связанными и не знали, куда девать свои руки; Рейнер и Коншина должны были ходить, как старухи, но это им плохо удавалось. Сам Иван Васильевич великолепно показывал две походки старух—помещицы и няньки—и требовал, чтобы разница в походке той и другой была резко отмечена. Про варку варенья он сказал им:

— Варите варенье, как варите его дома, наблюдайте за ним, чтобы не ушло, шевелите таз, пенки снимайте. Чем внимательнее уйдете вы в это занятие, чем естественнее станете наблюдать за ним, тем будет лучше. Во время приезда Ленского с Онегиным, суетясь, отнюдь не должны потерять свою старческую походку.

В роли Ольги Иван Васильевич требовал от меня главным образом мимики, соответствующей тексту. Что касается мизансцен, то повторять их по нескольку раз ему не приходилось, я быстро запоминала их.

Климентова—Татьяна и Гилев—Онегин не были новичками в сценическом отношении, они раньше участвовали в оперных отрывках и с требованиями Ивана Васильевича были хорошо знакомы. С Зильберштейном Ивану Васильевичу надо было работать чуть ли не больше, чем со всеми нами. Не-

смотря на то, что Зильберштейн за год до постановки «Евгения Онегина» спел всю заглавную роль в опере «Иосиф Прекрасный», у него от прежних уроков Самарина ничего не осталось. Он вообще плохо усваивал сценические указания, и теперь надо было все повторять, начиная с движения по сцене.

Провозившись с нами более трех часов, Иван Васильевич сказал нам:

— Я вижу, что с игрой у нас дело скоро наладится. А с произношением вашим и мне и вам предстоит очень много труда. Надо все старания приложить, чтобы нам к шестому декабря если не совсем исправить его, то хоть улучшить, настолько, чтоб не оскандалиться. Надеюсь, что мы с вами этого достигнем.

Таких репетиций под рояль у нас было много, и мы так освоились со сценой, что Иван Васильевич решил перейти к совместным репетициям с хором и оркестром.

Но в произношении нашем он все еще находил ошибки, постоянно останавливал нас и поправлял. А что надо было делать, чтоб поскорее избавиться от этих ошибок, советов не давал. При дальнейшем разучивании «Онегина»,—такой совет дал мне Николай Григорьевич. Он потребовал, чтобы я дома читала, и непременно вслух, всю партию Ольги, слушая себя, и старалась запомнить те поправки, которые мне делал Иван Васильевич. Тут я невольно вспомнила уроки дорогого М. П. Садовского и мысленно побранила себя— зачем я перестала самостоятельно упражняться, следуя его наставлениям. Климентова и я, как киевлянки, говорили с украинским акцентом. При пении акцент еще скрадывался, но неправильное произношение трудно скрыть как в речи, так и в пении. Рейнер—француженка—произносила русское «р», как французское. Коншина—москвичка—так сильно картавила, что у нее «р» куда-то совсем проваливалось, и в рассказе няни «а было мне тринадцать лет» слово «тринадцать» звучало как «тынадцать».

Зильберштейн вообще плохо говорил по-русски. Один Гилев говорил красивым настоящим московским наречием.

Вот с этими дефектами произношения и бился с нами Иван Васильевич до тех пор, пока мы не справились с ними настолько, что на спектакле 17 марта 1879 года действительно не провалились. Но для этого понадобилось больше года усиленной работы. А для спектакля 6 декабря мы

только по мере сил постарались улучшить наш выговор. Одна Рейнер так и не смогла расстаться со своим французским «р». По этому поводу Николай Григорьевич сказал однажды Александре Дормидонтовне: «Беда нам с вашей Рейнер—у нее вместо «вострушки» Ольга превращается в «ватрушку».

На первой оркестровой и хоровой репетиции, когда хор поет «Уж как по мосту, мосточку», Иван Васильевич, не прерывая действия, громко спросил из зала:

— Нет ли среди девиц в хоре умеющих плясать русскую?

Моментально, не переставая петь, из хора выплыла одна девица, за ней другая, потом третья и так хорошо проплясали русскую, что Иван Васильевич закричал:

— Отлично, отлично!..

Он попросил Кленовского повторить это место два раза и остался доволен «балеринами». После репетиции Иван Васильевич записал их фамилии и просил, чтобы они ничего не изменяли, делали, как сейчас, не становились все три вместе и плясали, продолжая петь.

Такие репетиции назначались каждый день, пока Иван Васильевич и Кленовский не добились полного сценического и музыкального ансамбля. Картины к 6 декабря были готовы, но в это время очень заболела Климентова, и спектакль был перенесен на 16 декабря, когда и прошел с успехом.

Николай Григорьевич остался доволен работой Кленовского и нашей и сказал нам, что до рождественских каникул будем повторять эти картины уже под руководством его самого и наших профессоров. Зильберштейн пропел только 16 декабря и вскоре был исключен из консерватории. У него был прекрасный лирический тенор, по тембру напоминавший голос знаменитого Мазини, за что в консерватории его прозвали «маленький Мазини». При поступлении в консерваторию Николай Григорьевич взял его своим стипендиатом и в течение нескольких лет содержал его на свои средства. Будучи совершенно некультурным, малоразвитым человеком, Зильберштейн не отличался и большим природным умом. При разучивании какой-нибудь партии плохо усваивал указания и скоро забывал их. Пел он без выражения, а подчас и без смысла, но все искупалось красотой голоса, за что он и был принят в Мариинский театр.

Причину его исключения из Московской консерватории мы узнали уже после спектакля «Онегина» в Малом театре.

Зильберштейн оказался очень непорядочным человеком по отношению к Николаю Григорьевичу, несмотря на то, что Рубинштейн до мелочей обеспечил его. Зильберштейн не постеснялся распространять про своего покровителя самые грязные сплетни и клевету, которые послужили материалом для пасквильных газетных статей, направленных против Николая Григорьевича. Когда последний узнал все это, Зильберштейн был исключен.

Заменил его в «Евгении Онегине» ученик Бернштейн (при поступлении его в консерваторию дирекция изменила его фамилию на Медведева).

Медведев поступил в класс профессора Гальвани за год до постановки «Евгения Онегина». Профессор Гальвани находил у него, кроме большого, красивого голоса, и хорошие музыкальные способности. В то время другого тенора, подходящего к партии Ленского, в консерватории не было, и профессор Гальвани предложил заменить Зильберштейна Медведевым.

Ему дали выучить арию Ленского, и на пробу его прослушали Николай Григорьевич, Иван Васильевич и профессора пения. Когда Медведев кончил петь, Николай Григорьевич сказал:

— Голос очень хорош, поет музыкально, вполне может заменить Зильберштейна. Но произношение ужасно! Вот над чем придется много поработать. Да и по внешности мало пока подходит к Ленскому: заморыш какой-то! Прежде чем выпускать на сцену, его необходимо хорошенько подкормить.

И тут же велел Медведеву приходить к нему ежедневно завтракать.

Медведев, действительно, был очень худ, с провалленной грудью и спиной, выдававшейся чуть ли не горбом. Походка его была тоже мало подходящая к сцене. Он не ходил, а как-то заплетал своими длинными худыми ногами. Одет был плохо. Он приехал в Москву из какого-то южного местечка и говорил с большим акцентом.

Иван Васильевич решил прежде заняться его речью, а потом уж приступить к сцене.

Долго бедный Медведев не мог справиться с первыми фразами Ленского. Иван Васильевич попробовал изменить их, но против изменения речитатива запротестовал Николай

Григорьевич, так как пришлось бы сократить несколько нот или для них придумывать новые слова.

Что касается «игры», тут пришлось одолевать еще бо́льшие недостатки Медведева. В речи ему помог его прекрасный музыкальный слух, так что он сравнительно скоро избавился от своего произношения. В игре же Иван Васильевич показывал Медведеву буквально каждый шаг. Нелепая походка Медведева вызывала сильное раздражение Ивана Васильевича.

Он волновался, кричал, наконец, однажды сам поднялся на сцену и сказал Медведеву:

— Я пойду впереди вас, а вы идите сзади и делайте все, что буду делать я.

Пройдя всю сцену, Иван Васильевич повернулся к Медведеву:

— Теперь идите вы вперед и делайте, что я вам показал, а я буду сзади проверять.

Процедуру эту они проделали несколько раз, и все-таки Медведев долго не мог обрести свободу в движениях.

Перед арией Ленского «Я люблю вас» Иван Васильевич требовал, чтобы мы выходили из сада в такой позе: Ленский обнимает Ольгу за талию, а она склонила голову ему на плечо. У нас ничего не получалось, так как Медведев продолжал путаться в походке, а я косилась на не совсем опрятный его пиджак, не решаясь прикоснуться к нему щекой. Тогда Иван Васильевич обратился уж ко мне:

— Я понимаю, что вам неприятно, но что же делать, если нужно?

Музыкальная часть давалась Медведеву гораздо легче. Он очень скоро выучил партию Ленского и исполнял ее очень хорошо, а к спектаклю в Малом театре и игру одолел. Медведев был вообще очень одаренный человек. Когда в 1883 году нам с ним пришлось служить в одной антрепризе, Медведева трудно было узнать: он тогда не только хорошо уже говорил по-русски, но и прекрасно держался на сцене, пел с большим выражением и темпераментом.

После спектакля 16 декабря мы, ученицы Александры Дормидонтовны, начали повторять наши партии в ее классе, а оркестровые репетиции шли под управлением Николая Григорьевича.

В исполнении арии Ольги и Александра Дормидонтовна

и Николай Григорьевич сделали мне совершенно одинаковые указания: Ольга вначале пародирует Татьяну, и слова «вздыхать, вздыхать» надо петь с некоторой утрировкой, а переход к «зачем вздыхать» исполнять веселее, естественнее, чтобы оттенить разницу настроений Татьяны и Ольги.

Во время разучивания опер происходили частые недоразумения как среди самих руководителей, так и между руководителями и учениками.

Николай Григорьевич всегда очень строго требовал музыкальной точности исполнения, а Иван Васильевич совершенно не признавал оперных условностей и добивался главным образом «игры», как в драме. Это ставило нас в сильное затруднение: угодив одному, вызываешь раздражение другого и наоборот. Нам приходилось немало работать, чтобы преодолевать трудности, связанные с музыкальными требованиями Николая Григорьевича и сценическими—Ивана Васильевича.

Оба были не только требовательны, но и очень вспыльчивы, поэтому репетиции проходили напряженно, иногда и бурно.

Невольно вспоминается такой случай. При постановке оперы Вебера «Волшебный стрелок» в одном месте женский хор должен смеяться на определенной высоте: у альтов было фа, у сопрано—соль первой октавы.

Когда Иван Васильевич в первый раз прослушивал хоры, он в этом месте закричал на сцену:

— Что за безобразие?! Какой это смех? Смейтесь натурально!

Мы забыли о нотах и засмеялись натурально.

— Хорошо, хорошо!—хвалил нас из глубины зала Иван Васильевич.

Но в это время раздается сердитый голос из-за рояля:

— Секунды не слышу!—И Николай Григорьевич двумя пальцами усиленно ударял фа и соль.

Мы опять перешли на секунду. Тогда Иван Васильевич с выпученными глазами налетел на Николая Григорьевича:

— Чорт с ней, с твоей секундой! Смех мне нужен!

— А с твоим смехом они мне в «ща-моль» заедут!—с таким же озлоблением загремел Николай Григорьевич.

— Ну, я этих ваших тонкостей не понимаю и не признаю,—немного стихая, сказал Иван Васильевич, но ушел с репетиции.

Николай Григорьевич велел нам еще раз пропеть на секунде.

На следующей репетиции нас разделили: одна половина хора пела секунду, другая натурально смеялась.

Николай Григорьевич раздражался чаще, так как ему, кроме солистов и хора, приходилось работать и с оркестром, а всякая фальшивая нота или неправильность в ритме доводили его, что называется, до «белого каления».

На одной из оркестровых репетиций «Онегина» был такой случай: в сцене письма Татьяны—со страха ли или от трудности пассажа и ритма—ученики оркестра никак не могли сыграть правильно синкопы, хотя 16 декабря играли безошибочно.

Николай Григорьевич довольно спокойно заставил повторить это место два раза. Но когда и в третий раз произошла та же ошибка, он засверкал глазами, быстро повернулся к духовым, сломал дирижерскую палочку на мелкие кусочки и, швырнув их в виновных, пронзительно закричал:

— Дуете в свои поганые дудки без всякого смысла! Синкопы до сих пор не умеете играть?! Стыдно!! К следующему разу знать наизусть!

И выучили. Репетиция прошла благополучно, и ученики не получили ни единого замечания, а предусмотрительный Карл Карлович Альбрехт, на всякий случай, стал класть на пюпитр по две дирижерские палочки.

После рождественских каникул начали разучивать следующие картины.

В «Онегине» балетные сцены на первом спектакле исполняли тоже ученики консерватории. Надо было танцовать вальс, мазурку, экоссез и полонез.

Мы этих танцев в классе Монтасю никогда не учили. Он показывал нам разные балетные па, заставляя их проделывать под счет. Монтасю вел свои занятия без музыкального сопровождения, иногда сам напевая какой-нибудь мотив, а чаще только считал, сообразуясь с нужным ритмом: «un-deux, un-deux-trois, un-deux-trois-quatre».

Единственный танец, который мы у него постоянно танцовали, была русская пляска, а затем он вздумал учить нас фанданго. Никто из нас никогда фанданго не видал и музыки его не слыхал; мы должны были поверить Монтасю, что танец этот надо плясать под его возгласы «пан, пан, пан»,

подпрыгивать и изгибаться так, как он перед нами это проделывал. Глядя на Монтасю, трудно было удержаться от улыбки.

Наш танцмейстер был маленький, на тоненьких ножках человечек, с голым, похожим на дыню черепом, с большими выпученными глазами. Он удивительно напоминал чортика в стеклянной трубочке с водой, каких во множестве продавали на вербных базарах под именем «морских жителей».

Класс Монтасю должны были посещать вокалисты вместе с учащимися драматических курсов Ивана Васильевича. Всего в классе нас было двенадцать учениц. Совместных уроков с учениками у нас никогда не бывало.

Драматические курсы, танцы и фехтование, как подготовительные к сцене предметы, находились в ведении Самарина. Иван Васильевич не имел ни времени, ни возможности следить, что делается у нас в танцклассе. Он был слишком занят своей театральной работой, оперными и драматическими постановками в консерватории и драматическими курсами, где у него было много талантливых учеников, среди которых выделялись Глама-Мещерская, Щепкина, близкая родственница великого М. С. Щепкина, и другие.

Перед постановкой танцев в «Онегине» Николай Григорьевич попросил собрать класс Монтасю в зале со сценой, чтобы посмотреть, кого можно выбрать из танцующих.

На этом просмотре мы сначала проделали все наши па и жесты, потом прошли по кругу маршем и, наконец, выстроились в шеренгу для фанданго.

При первых же наших движениях под возгласы Монтасю «пан, пан, пан» Николай Григорьевич с удивлением спросил:

— А это еще что такое? Пожалуйста, прекратите, — обратился он к Монтасю,—пусть танцуют обыкновенные танцы.

Обыкновенные танцы мы знали и без уроков Монтасю и сейчас же начали одна с другой танцовать вальс, тихонько отсчитывая «раз, два, три...»

— А где же мужчины?—спросил Николай Григорьевич.— Почему они не танцуют?

Монтасю бросился за кулисы, где прятались ученики, и начал умолять их: «Пожальста, итти, итти!», но те только руками отмахивались, и из всех учеников нашлось всего три-четыре танцующих.

Для балета в «Онегине» требовалось больше пар. Было поручено К. К. Альбрехту поискать танцоров среди пианистов и других инструменталистов.

После такого неудачного просмотра класса Монтасю был приглашен первый артист балета Московского Большого театра—Гельцер.

Когда Гельцер приступил к занятиям, состав танцоров для «Онегина» был пополнен учениками-инструменталистами младших курсов, так как старшие все были заняты в оркестре.

Помню первый урок Гельцера. Он пришел вместе с аккомпаниатором и начал урок не с указания каких-либо па, а предложил кому-нибудь из учениц протанцовать с ним мазурку. На его предложение отозвалась ученица Александры Дормидонтовны Синельникова, которая раньше окончила Московское театральное училище и танцовала очень хорошо. После Синельниковой Гельцер начал танцовать с каждой ученицей. Некоторые из нас сбивались с па, другие подпрыгивали, иные теряли такт. Протанцовав со всеми, Гельцер начал показывать нам правильные па мазурки.

На первом же уроке Гельцер выбрал нужное число «балерин» для «Онегина» и приступил к разучиванию танцев для постановки. Посещать его уроки он предложил обязательно всем, чтобы в случае необходимости можно было быстро заменить ту или иную из танцующих.

Точно так же он поступил и с мужским персоналом, а потом соединил всех вместе.

Мы—солисты—на балу у Ларриных не танцовали, но уроки Гельцера посещать были обязаны.

В нашем спектакле 17 марта 1879 года постановка танцев принадлежала Гельцеру.

* * *

Николай Григорьевич Рубинштейн решил сделать постановку «Евгения Онегина» достойной создателя оперы. Он отдался работе всей душой, вложил в нее всю свою колоссальную энергию. Помимо общего музыкального и художественного руководства всей постановкой оперы, он входил буквально во все мелочи спектакля.

Кроме генеральной репетиции в Малом театре, была еще одна общая репетиция, на которую всем было велено собраться 15 марта к десяти часам утра. На этой репетиции проис-

ходил подбор декораций, установка освещения и просмотр костюмов, причесок и гримов.

Перед каждым действием Николай Григорьевич собирал всех на сцену и вместе с Иваном Васильевичем все проверял, вносил те или другие поправки и делал замечания о недостатках исполнения после каждого предыдущего действия.

Костюмы для всех действующих лиц были специально заказаны и на этой репетиции подверглись тщательному просмотру.

В платьях Татьяны и Ольги Николай Григорьевич сделал костюмершам ряд указаний, между прочим, велел к моему голубому платью, в первой картине, добавить белую кисейную пелерину с кружевами, что очень оживило мой простенький костюм. Перед балом у Лариных он нашел, что прическа Ольги не соответствует эпохе; позвав парикмахера, он сказал ему:

— Вам был дан журнал с прическами того времени и для каждого действующего лица прическа была отмечена.

Парикмахер попытался возразить, что та прическа «барышне не пойдет». Николай Григорьевич перебил его:

— Это уж вас не касается, потрудитесь переделать!

Гримировал нас гример Малого театра по указаниям Самарина, а Гилева—Онегина и Ленского—Медведева Иван Васильевич загримировал сам.

Эта репетиция длилась целый день, и по распоряжению Николая Григорьевича для нас был устроен буфет, где мы получали в неограниченном количестве всевозможные бутерброды, чай с калачами, печенье и апельсины. Для мужчин были заготовлены корзины пива, а для дам сельтерская вода и лимонад.

16 марта, днем, перед переполнившей зрительный зал Малого театра публикой прошла генеральная репетиция «Онегина».

Исполняя первую картину, мы и не подозревали, что нас слушает сам композитор.

В антракте перед второй картиной за кулисы проник слух, что Чайковский в театре.

Эта весть поразила всех нас своей неожиданностью. Никто не рассчитывал, что Петр Ильич приедет именно в этот день. Мы сильно заволновались, боясь, чтобы от страха перед Петром Ильичем мы не оскандалились. Но все прошло гладко.

Почти во все время разучивания «Евгения Онегина» Чайковский был за границей и вернулся в Россию только в марте 1879 года. Петр Ильич приехал в Малый театр прямо с вокзала и вошел в зрительный зал как раз в тот момент, когда поднимался занавес перед первой картиной.

17 марта состоялось первое представление оперы «Евгений Онегин».

В одном из антрактов при поднятом занавесе было устроено Петру Ильичу чествование.

На сцену собрались все профессора и преподаватели консерватории с Николаем Григорьевичем, а также все участники оперы и устроили Петру Ильичу овацию. В ней приняла участие и публика. Николай Григорьевич поднес Петру Ильичу лавровый венок и произнес речь, в которой подчеркнул достоинства нового произведения композитора. После речи раздались еще более бурные аплодисменты.

Несмотря на участие в овации, музыку «Онегина» публика приняла довольно холодно и слушала ее скорее с недоумением, нежели с интересом. Ярых же италоманов даже шокировал такой реализм, как варка варенья на сцене в опере.

Отзывы прессы были неопределенные: одни не слишком сильно хвалили, другие—сдержанно порицали.

Нас, участников, это мало волновало, мы были довольны тем, что наши руководители похвалили нас.

Но Николай Григорьевич очень огорчился. Он почувствовал, что публика не поняла «Онегина» и не сумела оценить всю колоссальную работу, проделанную с такой энергией им самим и его соучастниками в постановке оперы Чайковского.

После спектакля всех участников снимали в фотографии М. Ф. Панова на Петровке, куда нам велено было собраться к десяти часам утра, чтобы успеть загримироваться и надеть костюмы, на что у нас уходило немало времени.

Кроме отдельных сцен солистов, был сделан общий снимок, на котором изображено наибольшее количество участников спектакля. Для этого снимка Николай Григорьевич выбрал сцену ссоры Ленского с Онегиным на балу у Лариных, в момент ее наивысшего напряжения, когда Онегин почти криком произносит свой речитатив: «Замолчите, иль я убью вас!»

Когда все были готовы, Иван Васильевич принялся устанавливать намеченную сцену со свойственным ему темпераментом, изображая в лицах сценические образы и напоминая нам все те указания, которые он делал во время своих занятий по постановке «Онегина».

Первым снимком Панов остался недоволен, находя, что «у Онегина нет в движении настоящего порыва».

Иван Васильевич сейчас же отстранил Гилева, стал на его место и показал, как должен Онегин выразить лицом и движением всей фигуры свою фразу «я убью вас», прибавив недовольным тоном: «Сто раз было показано».

На втором снимке, тоже неудачном, получилась только половина Татьяны, а няня совсем не вышла.

После третьего снимка Панов вышел из темной комнаты огорченный и сконфуженно объявил: «Я очень извиняюсь... придется сделать еще один снимок... у Ольги слишком веселое личико».

Иван Васильевич подбежал ко мне:

— Госпожа Левицкая, из-за вас у них вся ссора произошла... а вы, что же, радуетесь этому?! Помните, что вы Ольгу изображаете, а не для собственного удовольствия снимаетесь.—И, обращаясь уже ко всем, недовольным тоном просил:—Пожалуйста, будьте все внимательнее, а то вы и других утомляете и сами устаете.

В последний раз Иван Васильевич установил нас и остался доволен, Панов тоже сказал, что так будет хорошо.

— Спокойно... начинаю...

При этих словах Панова Иван Васильевич схватил стул, поставил его перед самой группой, сел и почему-то шопотом стал нас упрашивать:

— Други!.. милые!.. стойте... стойте спокойно... так, хорошо!—при этом поднял руки вверх и замахал ими в воздухе.

Когда фотограф ушел проявлять снимок, Иван Васильевич облегченно вздохнул:

— Ф-фу! устал я с вами.

На этот раз Панов вернулся к нам улыбаясь.

— Вышли очень хорошо...

— Слава богу,—вставил Иван Васильевич.

— ...руки Ивана Васильевича,—продолжал Панов,—при этом их бесчисленное множество.

Иван Васильевич первый расхохотался, а за ним и мы все.

Для пятого снимка Иван Васильевич, уже без всякого подъема и увлечения, установил нас.

Был пятый час, все мы страшно устали. Фотография получилась совершенно мертвая, с застывшими, ничего не выражающими лицами.

Прежде она висела в консерватории, а в настоящее время находится в Доме-музее имени Петра Ильича Чайковского в Клину.

В сезоне 1884/85 года мне посчастливилось участвовать в первой постановке «Онегина» на киевской сцене.

Роли исполняли.

Татьяна — *Зарудная.*
Ольга — *Левицкая.*
Ларина — *Львова.*
Няня — *Решетникова.*
Ленский — *Рядков.*
Онегин — *Тартаков.*
Гремин — *Левицкий.*
Трике — *Калишевский.*

На первом представлении театр был переполнен. Но, несмотря на то, что оперой блестяще дирижировал И. В. Прибик, а ставил ее М. Ф. Каратыгин, двоюродный брат знаменитого трагика В. Каратыгина, в прекрасных декорациях художника А. Н. Реджю (Беклемишева, отца известного скульптора В. А. Беклемишева), «Евгений Онегин» прошел при полном молчании публики. За исключением письма Татьяны и арии Ленского перед дуэлью, за которые публика слегка аплодировала, все остальное не получило ни хлопка. После окончания спектакля не было ни аплодисментов, ни вызовов.

В предпоследнем антракте ко мне за кулисы пришел преподаватель Киевского музыкального училища Александр Васильевич Химиченко, окончивший в одном году со мною Московскую консерваторию по классу флейты и участвовавший при первой нашей постановке «Евгения Онегина» в Московском Малом театре.

Я прежде всего его спросила:

– Самая музыка оперы провалилась, или уж мы ее так скверно исполняли?

— Ни то, ни другое,—ответил А. В. Химиченко.—Опера и в музыкальном, и в вокальном, и в сценическом отношениях прошла прекрасно. Но и здесь, как, помните, в Москве, на нашем ученическом спектакле, публике все показалось слишком необычным и непонятным. Я со многими разговаривал. Все отвечают нерешительно: «Да, хорошо... но как-то ухо привыкло, чтобы акт кончался какой-нибудь арией с высокой финальной нотой или бравурным ансамблем, а тут няня речитативом заявляет: «Не приглянулся ли ей барин этот новый», и вдруг... занавес! Непривычно. Не вызывает никакого желания аплодировать». И таково настроение почти всей публики,—продолжал Химиченко,—непонятно, непривычно. Но я все-таки уверен,—сказал, прощаясь со мной, Александр Васильевич,—что публика вскоре почувствует красоту музыки Петра Ильича и опера его станет не только репертуарной, но и любимой. Наша киевская публика к прекрасному чутка, а сейчас она пока еще в «Онегине» не разобралась.

И действительно, предсказание очень скоро сбылось. С каждым представлением успех оперы все возрастал, а к концу сезона вся опера проходила уже с шумным успехом. Ария Ленского перед дуэлью и ариозо Онегина «Увы! сомненья нет» всегда бисировались.

В Москве и Петербурге к этому времени опера «Евгений Онегин» стала уже репертуарной. В Москве этому много содействовало исполнение роли Онегина знаменитым баритоном, любимцем публики Павлом Акинфиевичем Хохловым, который в этой роли имел всегда колоссальный успех.

«Евгений Онегин» Чайковского с большим трудом завоевывал то место, которое он теперь занимает в оперном репертуаре, и немало обид и огорчений пережили первые пропагандисты и поклонники гения Петра Ильича.

О первой постановке «Евгения Онегина» в Тифлисе, в начале 80-х годов, мне много рассказывала В. М. Зарудная, первая исполнительница там роли Татьяны.

Тифлисская публика встретила «Онегина» еще холоднее, чем киевская. До конца сезона опера не имела никакого успеха. Антрепренер тифлисской оперы Н. Е. Питоев задумал, как он выражался, «переупрямить публику и привить ей «Онегина». С этой целью он ставил оперу Чайковского через день. Но публика упорно не шла в театр, тогда как итальянская опера у того же антрепренера делала полные сборы.

Мы пели всегда при пустом зале,—рассказывала Варвара Михайловна.—На первом представлении ко мне за кулисы пришла примадонна итальянской труппы Флаша и с ужасом спросила: «Ах, мадам, как вы можете петь такую варварскую музыку?

А в 1888 году «Евгений Онегин» проходил в Тифлисе уже с огромным успехом, и та же Флаша выражала Варваре Михайловне свое сожаление, что по незнанию русского языка она лишена удовольствия спеть такую чудную партию, как Татьяна. Как раз в этом же году я приехала в Тифлис и сама была свидетельницей шумного успеха «Евгения Онегина». Опера шла под управлением М. М. Ипполитова-Иванова. Главные роли исполняли: Татьяны—Зарудная, Онегина—Тартаков, Ленского—Лодий. Режиссировал Питоев, а декорации были художника Реджио.

Петр Ильич тогда долго жил в Тифлисе. Я часто с ним встречалась у наших общих близких друзей Ипполитовых-Ивановых.

При первой нашей встрече меня сильно поразила резкая перемена в наружности Петра Ильича.

После окончания консерватории в течение восьми лет я ни разу его не видала. В моей памяти остался образ консерваторского Чайковского, с мрачным взглядом, всегда недовольным, неприветливым выражением лица, едва отвечающего кивком головы на приветствия учащихся. Мне он казался тогда очень суровым и сердитым. Теперь Петр Ильич был совершенно другим человеком. За восемь лет он стал совсем седым стариком, но от сурово-мрачного выражения лица не осталось и следа. Петр Ильич часто бывал весел, смеялся, чего в консерватории я никогда не видала. Когда он играл с маленькой Таней, дочкой Ипполитовых-Ивановых, казалось, он сам увлекался игрой не меньше Тани.

Мне было приятно убедиться, что мое юношеское представление о «суровости» и сердитом характере Петра Ильича было ошибочно.

Впрочем, раньше я его никогда не видала в дружеской семейной обстановке. Может быть, таким он только казался нам, ученикам, в стенах консерватории.

Встреча моя с Петром Ильичем в Тифлисе была последней. Я переехала в Москву, а в 1893 году с великой грустью прочла в газетах о его смерти в Петербурге.

В 1897 году я переехала в Одессу, где поступила препо-

давательницей пения в Музыкальное училище отделения Русского музыкального общества.

В зимнем сезоне в Одесском городском театре всегда бывала итальянская опера, а с весны приезжала на гастроли русская, в состав которой входили артисты императорских театров Петербургского Мариинского и Московского Большого.

Тогда русская опера уже не только имела равный успех с итальянской, но и начинала вытеснять ее.

Спектакли наших гастролеров привлекали публику едва ли не больше, чем итальянцев.

Среди других русских постановок «Евгений Онегин» имел наибольший успех. Медею Мей (Татьяна) после сцены письма вызывали много раз. Н. Н. Фигнер арию Ленского перед дуэлью повторял по два раза. Яковлев (Онегин) по нескольку раз бисировал «Увы! сомненья нет»; Серебряков (Гремин) и Азарская (Ольга) имели тоже шумный успех.

Вспоминается весь путь «Евгения Онегина», начиная с нашей первой ученической постановки и до нынешних дней; я была свидетельницей постепенного роста его успеха и повсеместного признания его как оперного шедевра.

В 1901 году я возвратилась в Москву. Часто бывая у Ипполитовых-Ивановых, я постоянно встречалась у них с Николаем Дмитриевичем Кашкиным.

Николай Дмитриевич всегда с большим оживлением рассказывал что-нибудь из жизни двух своих друзей—Николая Григорьевича Рубинштейна и Петра Ильича Чайковского; последнего он очень любил, а Николая Григорьевича буквально боготворил.

По словам Николая Дмитриевича, Петр Ильич был очень добрый, мягкий и жалостливый человек. Его можно было довести до слез рассказом о чьем-нибудь бедственном положении.

Зная эту слабую черту в характере Петра Ильича, друзья часто подшучивали над ним. Они придумывали какой-нибудь случай с печальным содержанием, но непременно с бессмысленным концом. Расстроившись чуть не до слез началом рассказа, Петр Ильич не замечал нелепого конца.

Вновь пережив и почувствовав все связанное с работой над «Евгением Онегиным», я воскресила в памяти образы моих товарищей—участников этого незабываемого спектакля.

Все мы были тогда только учениками и даже не кончаю-

щими. Климентова, Гилев и я окончили курс в 1880 году; Медведев и Махалов в 1882 году, а Коншина и Рейнер ушли из консерватории вместе с профессором А. Д. Александровой-Кочетовой в 1880 году, не закончив образования. Тархов перешел на драматическое отделение к И. В. Самарину и по окончании поступил в театр Ф. А. Корша на комические роли.

Коншина по уходе из консерватории очень скоро оставила пение, вышла замуж за директора Государственного банка в Москве. Она умерла в 1932 году.

С Рейнер мы встретились после длительного промежутка времени на похоронах А. Д. Александровой-Кочетовой в 1902 году, и с тех пор я ее больше не видала.

Гилев по окончании консерватории уехал в г. Рязань, где занимался педагогической деятельностью. Мы с ним ни разу не виделись. Он умер шесть лет тому назад.

С Махаловым и Медведевым я пела в Харьковской опере в 1883 году. Махалов пропел один сезон, оставил сцену и поселился в Москве, а я поступила в Киевскую оперу, после чего мы с ним ни разу не встречались.

С Медведевым, после харьковского сезона, мы очень долго не виделись и только за год до революции случайно встретились в Москве.

Как-то раз, возвращаясь с урока домой, я шла по Кисловке, а навстречу мне двигался громадного роста толстый старик и еще издали начал улыбаться. Я оглянулась назад, желая увидеть, кому предназначалась улыбка, а старик в это время радостно закричал:

— Ольга моя!

Мы очень обрадовались друг другу, довольно долго поговорили, вспоминая «старину», и с грустью заметили, как мало злое время пощадило нас! Затем мы расстались, чтоб больше никогда не встретиться. Года три тому назад я узнала от поступившего ко мне одного из учеников Медведева, что «мой Владимир» давно умер.

Климентова по окончании консерватории поступила в Московский Большой театр, где пела несколько сезонов. Выйдя замуж за профессора Муромцева (председателя 1-й Государственной думы), она оставила сцену и занималась педагогической деятельностью.

Наша последняя встреча с ней произошла в Москве вскоре после Октябрьской революции в канцелярии только что

учрежденного союза музыкантов-педагогов. Секретарь союза товарищ Попов, оказавшийся нашим сверстником, увидя нас, обратился к нам: «Какое совпадение: Татьяна и Ольга вместе! Я помню вас с первой ученической постановки «Евгения Онегина». На это всегда находчивая Климентова пропела на мотив из дуэта няни с Ларриной: «Мы были молоды тогда .

В период моих занятий у А. Д. Александровой-Кочетовой у нее начал брать уроки пения и проходить партию Онегина прекрасный певец Павел Акинфиевич Хохлов, затем лучший Онегин Московского Большого театра.

У Хохлова был редкий по красоте голос, исключительная музыкальность, интересная внешность и от природы сценическое дарование. Благодаря всем этим данным и прекрасной школе Хохловым был создан незабываемый образ Онегина.

В арии «Когда бы жизнь домашним кругом» финальная фраза «легкие мечты», даже у другого замечательного Онегина—Л. Яковлева—не имела такого удивительного, чарующего pianissimo, какое делал Павел Акинфиевич, как не было и того знаменитого хохловского sol, каким он заканчивал оперу.

Многих Онегиных переслушала я в своей жизни, но такого идеального воплощения образа Онегина, как у П. А. Хохлова, я не знаю. Лучший же образ Ленского создан великим русским певцом—Леонидом Витальевичем Собиновым.

М. Л. МЕЛЬТЦЕР
Заслуженная артистка РСФСР

РАБОТА К. С. СТАНИСЛАВСКОГО НАД «ЕВГЕНИЕМ ОНЕГИНЫМ»

К величайшему моему сожалению, я не была свидетелем ни зарождения спектакля «Евгения Онегина» в оперной студии К. С. Станиславского, ни его первого исполнения. Я поступила в студию осенью 1922 года, а первый спектакль «Онегина» состоялся несколько раньше—в конце весны того же года. Но, быть может, именно это обстоятельство сохранило для меня всю свежесть впечатления и помогло особенно сильно почувствовать необычайную яркость, новизну и волнующий, подлинно художественный реализм сценического воплощения «Онегина» К. С. Станиславским.

Первое же мое знакомство со студийным спектаклем «Евгения Онегина» явилось для меня настоящим откровением: мне казалось, что я присутствую при рождении какого-то нового искусства, еще мне не знакомого и бесконечно увлекающего. Надо сказать, что до Москвы я жила и училась в одном из крупных периферийных центров, где имелся прекрасный оперный театр и хорошие певцы, но, как я ни любила музыку, сценическая сторона в опере меня почти не увлекала, не волновала. Вероятно, тогда еще, бессознательно, меня отталкивали штампованные «оперные» образы, ходульные, раз навсегда усвоенные и пригодные для всех случаев приемы «игры», которые, к сожалению, и сейчас еще во многих театрах часто подменяют собой подлинную сценическую культуру. Естественно поэтому то сильное впечатление,

которое на меня произвел студийный спектакль, где каждый, даже безыменный персонаж хора жил своей глубоко оправданной внутренней жизнью, где все было ярко театрально и вместе с тем все невольно вовлекало зрителя в круг переживаний героев. Куда-то внезапно отодвинулась рампа, отделявшая сцену от зрительного зала, и я почувствовала себя живой свидетельницей интимной драмы Татьяны, Ленского и других персонажей оперы.

Поразила сильно воображение и моя первая репетиция «Онегина». В те годы в студии не было деления на артистов солистов и артистов хора (такова была воля К. С. Станиславского, желавшего, чтобы мы прошли все этапы оперной работы и подошли к воплощению центральных образов, уже вооруженные сценической культурой и развитым артистическим воображением). Меня ввели в хор гостей на ларинском балу. На этих репетициях К. С. Станиславский не присутствовал (он был в это время за границей), а занятия вела З. С. Соколова, вместе с Константином Сергеевичем ставившая «Онегина».

Мое первое участие в «Евгении Онегине» сразу же дало мне яркое представление о принципах художественной работы К. С. Станиславского в опере. В противовес статичной и безликой хоровой массе в обычной оперной постановке, у нас каждый артист хора имел свои индивидуальные творческие задания, имел свою роль, должен был создать конкретный образ. На балу у Лариных мне досталась роль молодой вдовушки. Целый круг вопросов о прошлом и настоящем этого персонажа встал передо мной в начале моей работы: кто я, откуда, где живу, каковы мои взаимоотношения с семьей Лариных, каково мое отношение к Ольге, Татьяне, Онегину, Ленскому, к происходящим на балу событиям.

Все это помогло мне ясно представить свою роль, вжиться в нее. Постепенно складывалась линия моего сценического поведения. Я поняла, как бы я стала действовать, если бы была молодой кокетливой вдовушкой, которой нравятся мужчины и которая непрочь снова выйти замуж. Моя фантазия подсказала мне ряд предлагаемых обстоятельств роли. Помню некоторые из них: по имению я была близкая соседка Лариных, но приехала в деревню недавно, лишь после смерти мужа. Поэтому я усвоила манеры городской провинциальной барыни и пренебрежительную насмешливость по отношению

Заслуженная артистка РСФСР М. Л. Мельтцер в роли Татьяны («Евгений Онегин»)

к моим деревенским знакомым. Только недостаточные средства меня удерживают в деревне, в то время как я всем сердцем рвусь в город. Это обстоятельство заставляет меня еще усерднее искать женихов и интересоваться собравшимися на балу мужчинами. Своими впечатлениями я делюсь со своей приятельницей, поверенной в моих чувствах и думах. И так как двух блестящих женихов—Онегина и Ленского - всеобщее мнение уже предназначило Татьяне и Ольге, то к этим девицам у меня создалось недоброжелательное отношение—смесь иронии с завистью.

Так реальна и полна была жизнь каждого персонажа ларинского бала: гениальное умение Константина Сергеевича объединить все жизни, все характеры в логической последовательности действия, создать из отдельных, разрозненных образов единый сценический ансамбль составляет причину огромного эмоционально-художественного воздействия этого акта, которое не ослабевает и по сию пору. Из впечатлений того времени остался в памяти образ Татьяны, созданный Г. Н. Горшуновой, первой исполнительницей Татьяны в студийном спектакле «Евгения Онегина». Ее Татьяна привлекала своей молодостью, свежестью и наивной искренностью чувства.

Скоро и я стала работать над ролью Татьяны. Я живо сохранила в памяти мою первую репетицию с Константином Сергеевичем. Приехав из-за границы, он, как всегда бодрый и жизнерадостный, тотчас приступил к занятиям. Репетировали сцену письма. Основное, что мне запомнилось,—это требование Константина Сергеевича большого внимания к музыке.

В постановке опер Станиславский всегда начинал с музыкальной стороны; об этом он говорит сам в своей книге Моя жизнь в искусстве»: «Нужно ли спорить о том, что в опере, в подавляющем большинстве случаев, преобладает музыка, композитор, и потому чаще всего она именно и должна давать указания и направлять творчество режиссера». Далее Константин Сергеевич прибавляет: ...сценическая часть должна равняться по музыкальной, помогать ей, стараться передавать в пластической форме ту жизнь человеческого духа, о которой говорят звуки музыки, объяснять их сценической игрой»[1].

Давайте послушаем, что здесь говорит композитор», неизменно повторял Константин Сергеевич при малейшей

неясности сценического поведения артиста. В ту памятную мою репетицию со Станиславским он много работал над гаммой физических действий Татьяны в строгом соответствии с развитием музыкального образа.

Константин Сергеевич работал над тем, чтобы все мои действия были слиты с музыкой. Он хотел, чтобы все начало сцены Татьяна вела лежа и затем постепенно поднималась. Так создался внешний и внутренний рисунок роли, целиком совпадающий с музыкальным развитием сцены. Внутреннее нарастание роли органично совпадало с музыкальными кульминациями. Как пишет сам Константин Сергеевич, ему удалось добиться, чтобы «исполнительница роли Татьяны проводила всю сцену письма в постели, а не ходила по авансцене с оперными жестами, как это делается обыкновенно. Эта прикованность к месту, потребовавшая большой работы и выдержки от артистки, переносила центр внимания зрителя с внешней игры на внутренние мотивы сцены, заменяя грубые движения рук, ног, всего тела ритмическою игрою на мимике и малых жестах. Эта деликатность рисунка в соединении с музыкой придавала всей сцене тонкую законченность в стиле Пушкина и Чайковского»[1].

Это решение сцены Константин Сергеевич так ценил, что, когда за несколько месяцев до своей смерти он давал нам указания, как перенести «Онегина» на новую сцену,[2] он оставил неприкосновенным весь план сцены письма.

В первую мою репетицию с К. С. Станиславским мы много работали с ним над словом, над выявлением смысла фразы; он называл это «массировать» фразу. В этих случаях он особенно вдумчиво и бережно относился к музыке. Вот пример его «массирования» фразы: из трех возможных логических акцентов в начальной фразе письма Татьяны: «Я к *Вам* пишу», «*Я* к Вам пишу» и «Я к Вам *пишу*», Константин Сергеевич настаивал на последнем варианте, где логический акцент точно совпадает с музыкальным.

Константин Сергеевич всегда очень долго и кропотливо работал с артистами над выработкой техники сценического поведения, которой актер должен владеть при всех обстоятельствах. «Нет техники—нет искусства»,—любил говорить Станиславский. Само собой разумеется, под техникой он разумел не формальные приемы.

«Нельзя влезать в роль, как в замочную скважину,—говорил Константин Сергеевич,[3]—это значит—совершать наси-

лие над своей природой. Нужно почувствовать роль в себе и себя в роли. С того момента, как вам дана роль Татьяны, Татьяны не существует. Есть только вы в предлагаемых обстоятельствах. Ничего не выйдет, пока вы не узнаете, кто вы и что, пока не узнаете всех обстоятельств, связанных с жизнью этого образа. Актер—тот, кто умеет подвести себя ко всякому настроению. Идите сначала по простым физическим действиям. Мне не важно, так или иначе вы пойдете, где встанете и т. д., а важно, что вы фантазируете.

Сначала, когда подходите к роли, задайте себе вопрос: из каких важнейших эпизодов она складывается? Определите первый кусок роли Татьяны, что тут самое важное, что надо в первую очередь донести до зрителя,—это момент, когда в девушке просыпается чувство женщины. Очень важно уметь назвать самую сущность момента, так как в поисках слова вы анализируете чувство, ищете его в себе. Надо понять природу слов Татьяны: «Ах! Что со мной?» Все вам кажется необычным, новым, даже ваша комната, сад, природа, вы ищете, хотите узнать, что случилось, что изменилось. Татьяна, растерянная, с открытыми глазами, ищет, спрашивает; но все это должно быть очень нежно, едва уловимо. Татьяна пугается всего, ее все куда-то тянет, хочется бежать куда-то... но она скрывает свое самочувствие—затем не выдержит и кинется к няне. Есть ли в вашем ощущении этот важный момент переживаний девочки? Помните ее слова из заключительной сцены «век ему верна»—верность чувству—«он» единственный на всю жизнь! Нужно сосредоточенное внимание, всматривание в свои мысли, в свои чувства. Вы хотите определить, что с вами происходит, что вы переживаете. Сравниваете всю свою прошлую жизнь с этим моментом, затем, чтобы понять свое чувство, спрашиваете няню, как она любила. Слова Татьяны «я влюблена»—уже результат большой внутренней работы, прозрение таинства чувства. Только не надо искать, «выжимать» интонацию. Как только будете думать об интонации—получится фальшиво, неестественно. Всякие приготовления излишни. Надо иметь объект, надо твердо знать, кому и для чего говорите. «Пускай погибну я»—это торжественный обет на всю жизнь. Все это с особой убедительностью сказывается в письме Татьяны, пламень ее слов должен убедить бумагу, как будто это Онегин».

Моя многолетняя работа над «Евгением Онегиным» в качестве актрисы и режиссера под непосредственным руковод-

ством и наблюдением Константина Сергеевича дала мне возможность ясно понять характер моей Татьяны, мир ее внешней и внутренней жизни.

Самым интересным мне кажется в роли резкий контраст в мироощущении Татьяны между первой и последней сценой, тот сложный жизненный путь, который она проходит от начала до конца оперы.

В начале оперы она юная, трепетно заглядывающая в будущее в наивном предчувствии чего-то чудесного, радостного и вместе с тем немного пугающего своими тайнами.

Но если день первой встречи с Онегиным она ощущает как необычный, как бы предчувствуя, что в этот день что-то должно произойти, если она хочет понять свои ощущения и не умеет их понять, а потому обращается за помощью к своему постоянному источнику жизненной мудрости—французскому роману, так как никто из родных не может дать ответа на волнующие ее вопросы, то в заключительных картинах для Татьяны жизнь уже ясна. Если в своем девическом пылком воображении она создала образ своего героя и наделила его качествами Онегина, то потом ее отношения к браку, к житейским событиям и любви тверды и определенны. Ее идеалы не осуществились, и она уже ничего не ждет от будущего. Константин Сергеевич очень хотел, чтобы в этой сцене Татьяна не была непреклонна от начала до конца, замкнута в своей неприступности. Наоборот, Татьяна должна переживать трудные минуты колебания между чувством и долгом. Онегин заражает ее своим чувством, воскрешает снова в ее душе любовь, которую она старалась забыть. Но верность долгу побеждает. Во внешнем поведении актеров К. С. Станиславский требовал максимальной скупости движений, все должно было быть сконцентрировано на внутренней линии актера.

Константин Сергеевич видел основную идею произведения в словах Татьяны: «Я другому отдана и буду век ему верна»; основная идея—верность чувству, долгу, идеалу. Эта идея воплощена не только в образе Татьяны, но и в образах Ленского и Онегина. Ленский верен идеалу, который благодаря своему пылкому воображению поэт создал в Ольге.

Константин Сергеевич очень любил подчеркивать юную горячность Ленского и требовал большого, страстного порыва в его арпозо в первой картине (это ведь его первое признание в любви), которое поэтому просил исполнять в более быстром

темне, нежели это обычно принято. Константин Сергеевич хотел, чтобы в Ленском все было трепет, в противовес Ольге, которая хотя и была, как он говорил, «на грани ребенка и женщины, вся жизнь и проказы», но жизненный путь для нее был ясен, и она не видела в нем загадок.

Онегин, как трактовал его Константин Сергеевич, также создал в своем воображении идеал, который он не находил в окружающей его обстановке и который он слишком поздно разгадал в Татьяне. Онегин глубоко неудовлетворен жизнью, он хотел бы быть иным, но как это сделать, где найти выход, он не знает. Константин Сергеевич требовал, чтобы Онегин был очень молодым и внешне и душевно, чтобы зритель чувствовал, что поза его—это лишь модный в то время байроновский плащ. Внешне Онегин должен быть очень прост и благороден. Онегин очень умен и наблюдателен, он очень внимательно присматривается к семье Лариных, быстро всех понимает и определяет (кроме Татьяны, в которой он ошибся), и потому эти люди вскоре ему надоедают.

В своих занятиях Константин Сергеевич никогда не предлагал актерам готовые образы; они складывались в тесном содружестве в процессе совместной творческой работы учителя и ученика, режиссера и актера. В каждом отдельном случае, в зависимости от индивидуальных особенностей актера, его вокальных данных, Константин Сергеевич искал такие ситуации и такие средства выражения, которые наиболее свойственны данному актеру. Не меняя общего рисунка роли, он каждому давал возможность раскрывать себя в ней, не повторяя качеств, свойственных другому. Поэтому если в исполнении одним актером роли Ленского акцентировался драматический момент, то в работе с другим исполнителем Станиславский выделял лирические тона. Но и в том и в другом случае Станиславский неизменно требовал от исполнителя Ленского юной горячности, пылкости и трепетной взволнованности.

Характеристику общего настроения студийного спектакля «Евгения Онегина» Константин Сергеевич исчерпывающе изложил в своей замечательной книге «Моя жизнь в искусстве», и я могу ее дополнить лишь отдельными деталями.

Основное настроение первой картины «Евгения Онегина»—успокоение старости и трепет молодости—сразу же воплощено в двух парах: Ларина и няни, Ольги и Татьяны. Светлый, поэтический колорит мягкой грусти, окутывающей всю эту

сцену, создает настроение тихого уюта сельской жизни, среди которого расцветает чувство Татьяны. Та же поэтичность должна ощущаться и на ларинском балу, который Константин Сергеевич называл «ситцевым», в отличие от петербургского бала. Он сильно восставал против попыток некоторых актеров несколько утрировать эту сцену. «Если вы смешите здесь публику,—говорил Константин Сергеевич,—вы ее развращаете, так как создаете у нее неверное впечатление, искажаете Пушкина и Чайковского; нужно помнить, что это не гоголевские персонажи, не Чичиков и Манилов, а очень милые, очаровательные люди, но только чуть-чуть смешные. Каждый из помещиков, присутствующих на балу, хочет быть изящным, галантным кавалером, но не умеет достичь этого, старушки же не ведьмы, а сплетницы; они изучают Онегина из чувства наивного, деревенского, простого, и делать их противными не надо»[1]. В противоположность простодушной непосредственности этой картины, Станиславский подчеркивал холод и чопорный блеск петербургского бала. Работая над этой картиной, Константин Сергеевич рассказывал нам, как надо ходить, кланяться, учил нас светским манерам той эпохи и т. д.

К величайшему сожалению, у нас сохранилось очень мало записей по работе К. С. Станиславского над «Евгением Онегиным». Константин Сергеевич тогда был так бодр и свеж, так увлекал и заражал нас своей творческой энергией и фантазией, что мы забывали о фиксации наших впечатлений где-нибудь, кроме памяти.

Путеводным огнем для нас были замечательные слова нашего незабвенного учителя, сказанные им как-то в работе над «Онегиным»: «Без проникновенности, смотрения в жизнь, в прошлое, в будущее глазами любви нет Пушкина, нет Чайковского».

М. И. БРИАН

Заслуженная артистка РСФСР

ТАТЬЯНА

Музыка Чайковского в моей творческой жизни занимает исключительное место: четверть века назад в опере Чайковского я работала над своим первым сценическим образом, а теперь творчество этого замечательного русского композитора в значительной мере определяет пути моей педагогической практики. За эти, такие значительные в истории русской оперы годы мои взгляды на музыкальный театр несомненно изменились, «непреложные догматы» театрального искусства потеряли свою силу. Однако моя работа над образом Татьяны в 1912 году представляется мне и сейчас чрезвычайно важным творческим этапом. Очевидно, первое непосредственное соприкосновение с музыкой Чайковского оставило слишком яркий, неизгладимый след.

Теперь мне достаточно ясно видны ошибки Театра музыкальной драмы. И все же я с большим волнением вспоминаю это замечательное время в моей творческой жизни.

Это понятно: ведь в консерватории я получила только музыкальное образование, но художественное воспитание, в глубоком значении этого слова, дал мне Театр музыкальной драмы. Атмосфера, в которой создавался здесь спектакль, метод работы дирижера и режиссера с исполнителем являлись серьезной предпосылкой к развитию творческих данных певца-актера.

Моей работе над ролью Татьяны в Музыкальной драме предшествовало очень много театральных впечатлений.

Я давно знала всю оперу наизусть. Помню свою первую встречу с руководителями Музыкальной драмы, дирижером Бихтером и режиссером Лапицким.

— «Онегина» поете?

— Да.

— Распустите волосы... сядьте... пойте... Хорошо...

Началась работа над спектаклем. Одним из первых и очень существенных моментов в процессе создания этого спектакля была наша поездка в Павловск. Разросшийся парк, дорожка у пруда, лодка, скамейка в густой зелени деревьев—все это создавало поэтическое настроение и в какой-то мере определяло сценический рисунок пушкинских образов. Декорации третьей картины «Онегина» в спектакле Музыкальной драмы с предельной точностью воспроизводили уголок павловского парка.

М. А. Бихтер не только большой музыкант, он умеет в партитуре оперы подчеркивать такие звучания, которые помогают исполнителю создавать сценический образ. Проиграв музыку Чайковского, Бихтер рассказал нам об эпохе, в которую вводит нас композитор.

Отчасти я уже была подготовлена к этой работе: в моем представлении отдельные музыкальные фразы были неразрывно связаны со стихами Пушкина. Образ Татьяны был мне близок и понятен. Помню, что для меня исходной точкой в характеристике Татьяны первого периода, до замужества, являлась фраза:

Задумчивость, ее подруга
От самых колыбельных дней...

Бихтер и Лапицкий, работая над оперой «Евгений Онегин» в тесном творческом контакте друг с другом, дали мне почувствовать изумительную близость музыки Чайковского с гениальным пушкинским текстом.

И моей первейшей задачей сделалось сохранение каждого слова пушкинского текста. Нужно было всеми вокальными и сценическими средствами донести до слушателя пушкинский стих, ни на одно мгновение не затушевывая его глубокого смысла различными музыкальными и игровыми эффектами.

Сейчас мне очень трудно представить себе образ пушкинской Татьяны независимо от музыкального образа Чайков-

ского. Для меня, актрисы музыкального театра, эти два образа неотделимы. И в пушкинском тексте и в партитуре оперы я нахожу одни и те же черты, определяющие сущность моей героини.

Татьяна Пушкина и Чайковского—цельная, глубокая натура. Романтику образа Татьяны, ее поэтическую мечтательность порождает, как мне всегда казалось, чистота моей героини, ее глубокая непосредственность. Это главным образом и является причиной всех жизненных ошибок, источником поздних разочарований и сожалений о «возможном счастье».

Ни в тексте Пушкина, ни в музыке Чайковского, характеризующих мою героиню, нет и намека на чувственность. В сцене письма - не исступление страсти, а свободный, восторженный порыв, глубокая эмоциональность. Здесь недопустимы излишняя жестикуляция и «истерические» интонации. Образ Пушкина и Чайковского, от начала до конца овеянный глубокой лирикой, душевной чистотой и наивной мечтательностью, не терпит никакой подчеркнутой эмоциональности, надрыва.

Так я представляла себе Татьяну, и руководители театра, корректируя детали моего исполнения, оставили в неприкосновенности созданный мною сценический и музыкальный образ.

Природа моего голоса, не лишенного некоторой теплоты, очень помогла мне в моей работе над образом Татьяны. Но другие свойственные мне черты, в особенности грустная меланхолия, долго мешали мне найти нужную окраску звука и верную линию сценического поведения. С этим пришлось бороться режиссеру Лапицкому. Я была убеждена, что, усиливая грусть Татьяны, я тем самым углубляю сценическую интерпретацию образа. Мне казалось, что в Татьяне все, с начала до конца, драматично. А Лапицкий говорил: «Эту насыщенность вы дадите в последнем акте». И он был несомненно прав, требуя от меня чувства меры.

Характерной особенностью двух руководителей Музыкальной драмы являлось стремление найти каждому слову текста, каждой музыкальной фразе свое место в развитии сценического действия. Поэтому все драматические и вокальные нюансы прежде всего определялись внутренним развитием сюжетной линии.

Заслуженная артистка РСФСР М. И. Бритч в роли Татьяны («Евгений Онегин»)

Те же творческие стремления Музыкальной драмы помогли тесно связывать с действием оперы даже так называемые «вставные номера». Дуэт «Слыхали ль вы...», непосредственно не относящийся к сюжетной линии, Бихтер постарался использовать для характеристики двух женских персонажей оперы—Татьяны и Ольги. Он искал такие интонации, такую окраску голосов, которые бы четко определяли различие душевных свойств двух сестер.

Вот это давало мне возможность провести неразрывную внутреннюю линию образа, не нарушая цельности сценического рисунка. Я хотела сохранить до конца спектакля облик мечтательной девушки первого действия. И в тексте Пушкина и в музыке Чайковского образу Татьяны до конца присуща та же чистота, тот же лиризм и трогательность, которые так ярко вырисовываются в первых картинах оперы. Светская красавица княгиня Гремина и мечтательная девочка Таня, несмотря на внешний разительный контраст, связаны крепкими узами одинаковых взглядов на жизнь, определенных воспитанием и эпохой.

«Онегин, я тогда моложе, я лучше, кажется, была...» Да, она была моложе, но и теперь все ее поступки имеют своим первоисточником ту же душевную чистоту и правдивость, то же понятие о чести и долге.

Провести единую линию развития сценического образа—задача не легкая для актрисы музыкального театра. И в работе над ролью Татьяны мне приходилось преодолевать большие трудности.

Трудно сохранить в чистоте и неприкосновенности сценический образ юной мечтательницы в сцене письма. Здесь в музыке, больше чем в остальных сценах, страстной напряженности. Эта сцена трудна для меня не только потому, что в моей природе актрисы больше мягкости, чем силы, а в голосе больше теплоты, чем страсти. Сцена письма, как момент наивысшего душевного напряжения и страстной решимости, в неверной интерпретации могла очень легко выпасть из круга настроений и мыслей данного оперного спектакля. Малейший нажим в местах, наиболее ярких по силе чувства, мог разрушить тонкий сценический рисунок образа романтической девочки.

И я искала в самой музыке такие фразы, которые уводили бы меня от настроений, кажущихся мне опасными для единства образа, созданного в моем воображении.

Оркестровое вступление, предшествующее сцене письма, полно и глубоко вводило меня в нужное настроение, в тон всей сцены. Именно эта музыка служила для меня опорной точкой, настраивала, определяла музыкальный и сценический рисунок.

Бихтер, работая со мной над музыкальной фразировкой в сцене письма, предоставил мне свободу с того момента, как почувствовал, что я иду самостоятельным путем. Он умел отстоять свою всегда очень оригинальную музыкальную трактовку, но он признавал и творческую индивидуальность артиста, если его трактовка талантлива и не противоречит требованиям партитуры.

Творческий метод Бихтера в работе с актером сводился в основном к одному положению: отвести исполнителя от неверных интонаций, акцентов, вокальных красок, предоставить ему в работе над образом полную самостоятельность. Так же было и со мной: в моей игре и вокальной интерпретации в начале работы была некоторая искусственность, отсутствие простоты. Бихтер, а также Лапицкий упорно и долго боролись с этим недостатком, предоставляя мне «найти себя». И в результате такого метода работы с дирижером и постановщиком мне удалось создать, как мне кажется, достаточно цельный и правдивый сценический образ.

Вот один из примеров, ярко характеризующих метод работы Бихтера и Лапицкого с актером. Дирижер долго следил за тем, как я с помощью режиссера старалась овладеть внешним обликом светской дамы.

«Довольно, встаньте... Онегин, помните ль тот час...

А когда в моих движениях и жестах появилась настоящая естественность, Бихтер дал мне возможность придать этим официальным фразам теплую вокальную окраску. И внутреннее состояние борьбы рассудочных понятий о долге с чувством любви было, таким образом, выявлено.

Так протекала совместная творческая работа исполнителя с дирижером и постановщиком. Причем исполнителю оказывалась со стороны руководителей всемерная помощь в его творческом искании простого, безыскусственного, реалистического образа.

Всегда ли актеру Музыкальной драмы удавалось найти правдивый реалистический образ,--это вопрос иного порядка. Но что в методах работы дирижера и постановщика этого

театра было много безусловно ценного,—это и сейчас мне кажется очевидным. Мне лично посчастливилось взять от моих первых учителей сценического искусства то, что было их неотъемлемыми качествами: восторженную любовь к театру и привычку работать в полную меру своих творческих сил. А музыка Чайковского, предельно ясная и искренняя в выражении мыслей и чувств, и в то время и в моей последующей сценической деятельности указывала пути к правдивой и подлинно реалистической трактовке образа.

Г. В. ЖУКОВСКАЯ
Заслуженная артистка РСФСР

РОДНОЙ ОБРАЗ

Мне всегда очень трудно говорить о своей работе над ролью в той или иной опере. Быть может, это происходит потому, что сценический образ возникает в моем представлении главным образом как результат глубокого восприятия музыкальной основы партии и всего произведения. Тончайшие абрисы мелодических узоров так трепетно и нежно передают едва уловимые душевные порывы, глубоко и мягко раскрывают заповедные тайники человеческого сердца, что слово часто кажется бессильным перед могучим языком музыки.

Сценический образ в опере абстрактен и мертв, пока его не согреет живительная теплота музыкальной выразительности, которая дает ему конкретность и реальность эмоций. Поэтому я никогда не начинаю работу над ролью, не проникнув полностью в музыкальный замысел композитора, т. е. в те чувства и идеи, о которых он хотел поведать слушателю, воплотив их в прекрасные поэтические образы. Людмила, Антонида, Снегурочка, Марфа, Татьяна, Иоланта, Оксана, Виолетта, Маргарита, Эльза, Мими, Чио-Чио-Сан — эти лирические создания музыкально-драматического искусства, при всем разнообразии своих характеристик, являются отображением в музыке идеи вечноженственного, романтики любви и молодости. Донести образ как можно ярче и полнее до слушателя—вот главная задача, которая руководит

мною. В этом отношении мне дорога каждая моя партия, каждая роль.

Однако ни трагическая история бедной Чио-Чио-Сан, ни обаятельная весенняя лирика Снегурочки (хотя это одни из моих любимых партий) не волнуют меня так, как гениальные образы Чайковского, в которых широко отразилась душа русского человека. Особенно мне близок образ Татьяны, с которым меня сроднила еще с детства пушкинская поэма; впрочем, я не могу ответить утвердительно, кто мне стал известен ранее—Пушкин или Чайковский. В нашей семье культ музыки был настолько силен, что я с детства уже не мыслила себя в будущем иначе, как певицей, и первые же мои вокальные опыты, которые сохранились в памяти, связаны с именем Чайковского. Восьмилетним ребенком, помню, я с большим увлечением пела с отцом, который мне вторил, дуэт Лизы и Полины из «Пиковой дамы» («Уж вечер...»). В юности, едва начав учиться пению, я выступала уже публично в симфонических концертах, исполняя дуэты из опер Чайковского. И, наконец, мой первый дебют на оперной сцене также освящен именем великого композитора.

Антрепренер оперного театра в Самаре (ныне г. Куйбышев) Д. Южин по предложению моего педагога поручил мне партию Прилепы в интермедии второго акта «Пиковой дамы». Однако страх тогда овладел мною настолько, что из этого выступления мне запомнилась лишь дирижерская палочка, плавно реявшая над грозной пучиной оркестра, да еще чувство ужасного стыда: на протяжении всего пребывания на сцене у меня сильно дрожали колени, и я была почему-то уверена, что, несмотря на пышность моей юбки, это заметила и публика.

Второй моей оперной партией и первой по значительности была Татьяна. Нужно ли говорить о том, что в те годы (это было в 1920 году), да еще на сцене провинциального театра, не было углубленной работы над сценическим образом. Режиссер-художник, способный любовно и чутко проникнуть в замысел композитора и помочь в этом исполнителю, зажечь его, заставить жить на сцене,—большая редкость в опере и теперь, тогда же о нем и мечтать не приходилось. Мне наскоро показали основные, отстоявшиеся в течение долгих лет в крепкий штамп мизансцены, и этим была завершена «работа» со мной над драматической стороной роли. К счастью, я не могу сказать того же о своих музыкальных занятиях. В провинции и раньше среди дирижеров и концертмейстеров

Заслуженная артистка РСФСР Г. В. Жуковская в роли Татьяны («Евгений Онегин»)

можно было встретить даровитых и знающих свое дело музыкантов, работа с которыми давала певцу в музыкальном отношении очень много, так что пресловутая «темнота» оперных артистов скорее может быть отнесена за счет их общей культуры, нежели профессиональной.

Конечно, руководившие тогда мною музыканты не делали откровений, но они умели добросовестно и любовно передать традиции музыкальной трактовки партии, традиции, часто складывавшиеся под непосредственным влиянием авторского исполнения либо исполнения выдающихся дирижеров и певцов—создателей ряда замечательных образов на русской оперной сцене.

Вступив в 1925 году в труппу Большого театра, я не изменила, а только лишь укрепила свою трактовку Татьяны. Над сценическим образом мне, однако, опять не пришлось поработать: как и раньше, мне было лишь коротко показано, с какой стороны стоит кровать Татьяны (в сцене письма), где стол, где балкон, из какой двери Татьяна выходит с Греминым, т. е. были даны самые элементарные сведения о ходе спектакля, и затем я была предоставлена себе самой. От штампа меня спасли искренняя любовь к героине Пушкина и Чайковского и большая близость ее моему внутреннему миру.

Мне кажется, что во всей классической оперной литературе не отыскать, кроме Татьяны, еще образа, где фантазия поэта нашла бы столь верное и глубокое отражение в музыке, где поэтическая мысль так гармонически слилась бы в единое целое с музыкальной. Татьяна—образ прежде всего ярко национальный. И Пушкин и Чайковский запечатлели в нем лучшие черты русской женщины, девушки, с ее сильными и искренними чувствами, большой нравственной чистотой и возвышенными идеалами. Само имя—Татьяна—для Пушкина воскрешало «воспоминанье старины или девичьей», и поэт часто подчеркивает русскую натуру своей героини вопреки ее офранцуженному быту:

Татьяна (русская душою,
Сама не зная почему)
С ее холодною красою
Любила русскую зиму...

Поэтические картины русской деревенской природы, часто сплетенные в романе с переживаниями девушки, образ ее наперсницы—старой няни,—все это делает Татьяну понят-

ной, близкой и родной каждому русскому человеку. Мне кажется, это сыграло большую роль в том, что фигура Татьяны в опере отодвинула другие образы романа на второй план.

Именно в Татьяне Чайковский нашел то, что давно искал и о чем он с такой убежденностью писал Танееву: «...мне нужны люди, а не куклы. Я охотно примусь за всякую оперу, где, хотя и без сильных и неожиданных эффектов, есть существа, подобные мне, испытывающие ощущения, мною тоже испытанные и понимаемые»[1]. Эти строки композитора цитируют часто, но не всегда проникают в их сокровенный смысл. А разве не с этим именно стремлением Чайковского к простым и реальным человеческим чувствам связано его увлечение образом Татьяны, образом, который неизменно привлекает сочувствие и горячие симпатии широчайшей массовой аудитории!

В своем толковании Татьяны я иду от непосредственного восприятия окружающей жизни, от «чувств, мною тоже испытанных и понимаемых», от реальной действительности. Поэтому и в пении и в сценическом поведении я хочу избежать всякой подчеркнутости, напыщенности, экзальтации. Татьяне глубоко свойственна очаровательная простота и скромность юности, и аромат ее прелестной непосредственности я пытаюсь всегда сохранить в двух последних картинах оперы. Такою рисует ее и Пушкин на петербургском балу:

Она была не тороплива,
Не холодна, не говорлива,
Без взора наглого для всех,
Без притязаний на успех,
Без этих маленьких ужимок,
Без подражательных затей...
Все тихо, просто было в ней.

Этот портрет Татьяны—княгини Греминой чудесно дополняет музыкальная тема в оркестре, теплая, глубокая, чарующая своей безыскусственной выразительностью. Такою я чувствую Татьяну и стремлюсь донести ее до зрителя.

Свою новую работу—партию Иоланты, образа, олицетворяющего прекрасные идеалы гуманизма, торжество света, солнца, добра и красоты, я посвящаю памяти ее создателя—гениального русского композитора.

С. Я. ЛЕМЕШЕВ
Заслуженный артист РСФСР

БЕССМЕРТНЫЙ ОБРАЗ

Образ Ленского мне бесконечно дорог и потому, что это вдохновеннейшее создание моего любимого композитора, и потому, что в «Евгении Онегине» я впервые дебютировал на оперной сцене.

Мое первое знакомство с творчеством Чайковского произошло очень давно—в деревне, где я родился и вырос и где совсем случайно мне довелось начать свое музыкальное образование. Ария Ленского вместе с двумя-тремя другими лирическими ариями (романсом Надира, каватиной князя из «Русалки» и др.) составила основу моего репертуарного «багажа», с которым я, тогда семнадцатилетний юноша, отправился пешком в Тверь (ныне г. Калинин) проверять свои творческие силы.

Здесь, на сцене одного из рабочих клубов, я впервые пел перед городской аудиторией арию Ленского.

Имя композитора мне тогда еще ничего не говорило, неясно я представлял себе и пушкинский образ юного поэта, но музыка арии, с ее кристально чистой и светлой грустью, с ее беспредельной искренностью чувства, все более и более овладевала моим воображением. Постепенно вчитываясь в пушкинскую поэму, вслушиваясь в рассказы счастливцев, повидавших «Онегина» на оперной сцене, я воссоздавал в своем представлении образ Ленского: его освещал лучезарный облик Л. В. Собинова, которого я тогда знал только по восторжен-

ным отзывам моих знакомых, но который давно уже стал для меня идеалом певца и артиста.

Вот знаменательный в моей жизни 1921 год: я получаю «путевку в жизнь»—становлюсь студентом Московской государственной консерватории. Едва приехав в Москву, мчусь в Большой театр. Идет «Евгений Онегин». Ленский—Собинов! Сбылась моя сокровенная мечта: на галерке, зажатый среди толпы столь же рьяных, как и я, поклонников великого артиста, я наслаждался пением Собинова. Прежде всего меня поразило звучание его голоса—прозрачное и вдохновенное, так чудесно гармонировавшее с романтическим образом юного поэта. Казалось, что непосредственно к Собинову относятся стихи Пушкина, посвященные его герою:

Он в песнях гордо сохранил
Всегда возвышенные чувства,
Порывы девственной мечты
И прелесть важной простоты.

Но особенно был близок собиновский Ленский к музыкальному замыслу Чайковского.

В пушкинской характеристике Ленского, в которой поэт отразил свое яркое, оптимистическое жизнеощущение, иногда все же проскальзывает легкая шутливая усмешка, правда, теплая и ласковая, но чуть-чуть ироническая. Пушкин часто подчеркивает «пылкий разговор» Ленского, его «восторженную речь» и «вечно вдохновенный взор», как бы подтрунивает над своим героем, например, в таких строках:

Он пел разлуку и печаль,
И *нечто*, и *туманну даль*,
И романтические розы.

Этой иронической улыбки совсем не ощущается в музыкальной характеристике Ленского. В этом, быть может, наиболее чистом и юном образе мировой оперной драматургии Чайковский с огромной силой воплотил свою неизбывную жажду жизни, любви, счастья. Теплая, мягкая, непосредственно от души идущая лирика согревает музыкальный образ Ленского, сообщая ему необычайную жизненную трогательность. Это бессмертный образ, идеал вечной юности, красоты и целомудрия, который не умрет, пока существует человечество. Таким предстал предо мной Собинов—Ленский, таким он остался навсегда в моей памяти.

Собинов создал такой гармоничный и классически законченный образ Ленского, так глубоко и полно раскрыл замысел автора, что, в сущности, не оставил возможности для какой-либо другой трактовки этой роли. Конечно, это не значит, что я хочу оправдать механическое копирование собиновского образа, внешнее подражание ему. Естественно, что каждый певец, способный глубоко понимать гениальную музыку Чайковского, заново переживет, перечувствует роль, найдет «своего» Ленского, подчеркнет ту или иную ведущую линию его характеристики, более близкую индивидуальности артиста, найдет новые, интересные детали в сценическом поведении, в музыкальной фразировке и т. д. Но самая сущность собиновской концепции образа Ленского останется неизменной; выросшая на плодотворной основе подлинной художественной правды, она давно стала живой классической традицией русского реалистического оперного театра. В необычайной жизненности этой концепции я убедился окончательно тогда, когда сам стал работать над образом Ленского.

Это случилось уже в студии имени К. С. Станиславского, куда я поступил после занятий в консерватории. Под непосредственным руководством великого мастера русской сцены я приступил к изучению своей первой роли — Ленского. Нужно ли говорить о том, что в той подлинно творческой атмосфере, которая окружала Константина Сергеевича или, вернее, которую он создавал сам, ни у кого не могла родиться мысль о подражании, о механическом копировании чужого образа. Полные юношеского горения, напутствуемые указаниями Станиславского, поощряемые его дружеским вниманием и заботой, мы начали изучение клавира Чайковского и романа Пушкина. Конечно, всю пушкинскую характеристику Ленского, как, впрочем, и весь роман, я знал наизусть и, мысленно твердя его, непрестанно вызывал в своем представлении, в своих чувствах ощущение образа юного поэта.

Константин Сергеевич своим тонким чутьем гениального художника, так же как и Собинов, глубоко чувствовал необычайную свежесть образа Ленского, и от нас, исполнителей этой роли, он требовал прежде всего воплощения этой черты. Помню хорошо, как Константин Сергеевич, со свойственным ему заражающим увлечением, рисовал нам приезд Ленского и Онегина к Лариным в первой картине. Наивная радость — вот, мол, какого гостя он привез к Лариным — и, с другой стороны, чувство горделивого восторга с чуть уловимой

Заслуженный артист РСФСР С. Я. Лемешев в роли Ленского («Евгений Онегин»)

тенью хвастовства, рожденное сознанием, что Онегин увидит его Ольгу, преисполняли поэта детской важностью. Он выходил на сцену подчеркнуто крупными шагами, чуть-чуть напыщенный от сознания важности момента. Это мальчишество Ленского должно особенно ярко проявиться в сцене ссоры, причиной которой явились слишком пылкое воображение и житейская неопытность восемнадцатилетнего юноши, то же преувеличенное самолюбие, которое не позволяет молодым людям смотреть трезво на мир, тот же мальчишеский задор, который заставляет Ленского ответить «нет» на мелькнувшую мысль: «Не разойтись ли полюбовно?» Эта овеянная тонкой поэтической лирикой детскость образа Ленского, которая легла в основу моего понимания роли, в результате привела меня, как и многих других певцов, тоже идущих самостоятельным путем, опять-таки к собиновскому толкованию.

Я не помню своих ощущений в первом моем спектакле «Онегина» в студии (это был экспромт, так как заболел объявленный исполнитель Ленского и за мной прислали спешно в полк, где я проходил военную службу), но замечание, сделанное мне Константином Сергеевичем после спектакля, запечатлелось в моей памяти; он одобрительно кивнул мне головой и сказал: «Хорошо, но надо работать, чтобы было еще лучше»,—последнее Константин Сергеевич прибавлял всегда, чтобы мы не почили на лаврах первого успеха. Это было в 1925 году.

Пятнадцать лет я уже на оперной сцене. Пятнадцать лет пою Ленского—из года в год, из сезона в сезон. И тем не менее каждый раз, когда я готовлюсь к «Онегину», меня охватывает невольная робость при сознании, как много спрашивается с исполнителя Ленского—образа, рожденного высшим вдохновением трех гениальных художников (Л. В. Собинова, несомненно, надо считать соавтором Пушкина и Чайковского).

И чем больше вдумываешься, вживаешься в этот образ, чем больше постигаешь гениальное произведение Чайковского, тем больше понимаешь, насколько сейчас еще несовершенно его сценическое воплощение и какая огромная задача стоит перед советским оперным театром.

Широко известны высказывания самого композитора о его замысле «Онегина», которого он написал, повинуясь «непобедимому внутреннему влечению». Известно, как боялся Чай-

ковский доверить свое детище казенной сцене, как он боялся разрушительного влияния ее рутины, холодного ремесленничества, царивших тогда в больших театрах. Постановщики и исполнители оперы должны учесть, какую огромную ответственность налагают на певцов, например, слова композитора в письме к Н. Ф. Мекк: «Я думал о своей опере. Где я найду Татьяну, ту, которую изображал Пушкин и которую я пытался иллюстрировать музыкально? Где будет тот артист, который хоть несколько подойдет к идеалу Онегина, этого холодного дэнди, до мозга костей проникнутого светской бонтонностью? Откуда возьмется Ленский, восемнадцатилетний юноша с густыми кудрями, с порывистыми и оригинальными приемами молодого поэта à la Шиллер? Как опошлится прелестная картинка Пушкина, когда она перенесется на сцену с ее рутиной, с ее бестолковыми традициями...»[1] Конечно, с того времени культура оперного театра значительно ушла вперед, выросли творческие запросы исполнителей, развилась потребность глубокого изучения стиля и духа эпохи, образа, художественного, оправданного сценического поведения. Кроме того, в наследство нам оставили свои лучшие творческие заветы такие замечательные исполнители «Евгения Онегина», как Собинов, Медведев, Хохлов, Гукова и др. Сейчас уже никому не придет в голову петь Ленского в усах и бороде, как это раньше считал естественным даже артист такой огромной культуры, как Фигнер. Но все же в современных наших постановках Евгения Онегина часто ощущаются отголоски холодного академизма, которые в значительной степени парализуют творческую волю отдельных исполнителей. Я давно мечтаю заново пересмотреть свою трактовку роли Ленского, более детализировать ее, отделать, внести свежие, яркие подробности как в сценическое поведение, так и в музыкальную фразировку. Хочется найти более контрастирующие краски в исполнении ариозо и арии Ленского. Все больше и больше я постигаю огромные трудности, которые кроются, например, в сцене ссоры на балу у Лариных, где малейшая непродуманность в смысловой интонации вызывает острое впечатление неискренности, фальши исполнения. Вообще я бы хотел переработать заново всю линию поведения Ленского в этом акте, показать его с самого начала действия веселым, радостным, принимающим живейшее участие во всех играх, танцах, упоенным любовью, светящимся блестящей, бездумной улыбкой счастья. Такой образ Ленского в начале действия,

мне кажется, создаст яркий контраст с последующей сценой ссоры и усилит ее эмоциональное напряжение.

Однако нынешняя постановка «Евгения Онегина» в Большом театре не дает возможности расширить традиционные рамки режиссерского плана образа Ленского. Самостоятельная же работа моя пока не двигается. Много мы говорили на эту тему с Борисом Васильевичем Щукиным, который очень близко принял к сердцу идею нашей с ним совместной работы над образом Ленского. К величайшему горю, преждевременная смерть этого замечательного советского художника разрушила наши планы. Но многое, о чем мы с ним мечтали, осталось в моей памяти, и я надеюсь, что мне когда-нибудь удастся претворить это в жизнь.

С. Я. МИГАЙ
Народный артист РСФСР

ЕЛЕЦКИЙ И ОНЕГИН

Впервые я увидел «Евгения Онегина» в Могилеве гимназистом шестого или седьмого класса. Несмотря на то, что исполнительский состав городской оперы был плох, мне он показался блестящим; я был ошеломлен. Онегина пел баритон Ярославский, обладавший очень красивым голосом и, как мне казалось тогда, необычайно убедительными манерами. И я подумал, что если мне придется петь Онегина (в чем я, впрочем, почти не сомневался, так как буквально с шестилетнего возраста был профессиональным хоровым певчим), то, наверно, никогда не смогу так спеть,—исполнение Ярославского было для меня пределом совершенства.

В 1907 году я поступил в Петербургский университет и одновременно в консерваторию. В Петербурге впервые я услышал в «Онегине» Тартакова, и все мои юношеские мечтания развеялись в дым. Я понял, что недостаточно апломба и хорошего голоса, чтобы стать настоящим артистом.

Тартаков не был тем Онегиным, образ которого впоследствии стал передо мной вырисовываться, но слушателя безраздельно покоряли теплота и благородство его вокального и сценического обаяния. В упрек Тартакову можно было поставить лишь некоторую слезливость, присущую тембру его голоса, и меланхоличность, вернее—сентиментальность сценического образа.

Попав в Большой театр, я увидел в Онегине кумира Мо-

сквы—Ивана Васильевича Грызунова. Обладая счастливой внешностью, превосходными манерами, большой музыкальностью и отличной дикцией, этот певец создавал очень правдивый рисунок роли Онегина в первой половине оперы. Холодный, спокойный и уверенный тон, отсутствие хотя бы малейшей сценической аффектации, чеканная фразировка при огромной музыкальной выразительности давали ему большие художественные преимущества перед всеми остальными тогдашними исполнителями Онегина—Павловским, Шевелевым, Бочаровым, Баклановым и др. К сожалению, вторая часть оперы (петербургский бал и заключительная сцена) менее удавалась этому великолепному артисту.

С того времени и я начал мечтать об Онегине. Но только мечтать. Петь я его не собирался, по крайней мере в ближайшем будущем. Я хорошо сознавал, какие качества должен иметь исполнитель Онегина, и не находил их в себе.

В ту пору я часто пел Елецкого в «Пиковой даме». Это была чуть ли не вторая роль, в которой мне пришлось выступать. У меня не сохранилось сколько-нибудь яркого впечатления от образа Елецкого в исполнении выдающихся певцов того времени. Помню в этой роли Шевелева, с его красивым голосом, провинциального баритона Княгинина, многих Елецких Москвы и Петербурга, но никто особенно не выделялся.

Яркий трагический образ Германа естественно отодвигал фигуру Елецкого на второй план. Артисты, исполнявшие эту партию, честно пели свою арию—кто лучше, кто хуже, а потом скучали до последнего акта. То же самое делал и я. Образ Елецкого несколько ожил лишь после революции, в связи с возросшим интересом и вниманием многих режиссеров к гениальнейшему творению Чайковского. Самое яркое впечатление у меня осталось в памяти от постановки «Пиковой дамы» Александром Бенуа в бывшем Мариинском театре в начале 20-х годов. И декоративное оформление и сценическая трактовка оперы, как мне кажется, глубоко соответствовали трагической, эмоционально напряженной музыке Чайковского.

Из моих первых выступлений в партии Елецкого помню несколько забавных эпизодов. В 1912 или 1913 году, когда мне было всего двадцать три—двадцать четыре года, мне довелось петь Елецкого в Большом театре. Спектакль шел под управлением строгого В. И. Сук. Сцена бала, в которой

князь поет свою знаменитую арию, представляла собою бесконечную анфиладу уходящих вдаль колонн. Елецкий должен был выйти с Лизой из глубины сцены на передний план, и я помню, что мне представлялось чрезвычайно диким итти прямо на публику, только чтобы спеть арию. Размышляя над этим во время речитатива, я сделал несколько шагов по направлению к противоположной двери, отвлекся и потерял оркестр, а следовательно, и тональность. Предоставляю читателю воспроизвести в своем воображении весь тот поток «ласковых» слов, которыми осыпал меня после конца оперы Сук.

В том же году, на втором или третьем спектакле «Пиковой дамы», я ошибся в квинтете, который, кстати сказать, заключает большие трудности, особенно для молодых певцов. За это, конечно, мне тоже сильно попало от Сук, и я решил, как старый хоровой певчий, выучить все партии в квинтете, чтобы точно ориентироваться в музыкальном материале. Однажды в первом акте спектакля произошло замешательство: Лиза (которую пела, помню, артистка Ермоленко-Южина) опоздала к выходу, и графиня (артистка Селюк-Рознатовская) вышла на сцену одна. Я так сильно растерялся, не видя Лизы, что с испугу запел партию... графини, к вящему удовольствию закулисных зрителей.

Музыкальные достоинства «Пиковой дамы» неисчерпаемы, и наиболее полно их раскрывали главным образом В. И. Сук, который вплоть до последних лет своей жизни с юношеским вдохновением передавал незабываемые страницы этой гениальной партитуры, и Бруно Вальтер, с которым я имел счастье встретиться два или три раза в «Пиковой даме». Особенно ярко запомнилось тончайшее мастерство этого замечательного дирижера в интермедии второго акта, которая у него буквально дышала Моцартом.

Однако вернемся к Онегину. Как я уже говорил, эта роль долго была для меня лишь прекрасной, но, как казалось тогда, несбыточной мечтой. Я не пропускал ни одного выступления И. В. Грызунова в «Онегине» и, стоя за кулисами или в артистической ложе, жадно ловил и запоминал каждый жест, каждую фразу, произнесенную моим кумиром. И что греха таить, придя домой, я усердно копировал его перед зеркалом, стремясь во всем ему подражать, даже в фразировке,—партию Онегина я уже знал давно. Однако даже своим ближайшим друзьям я стеснялся похвастать сво-

ими обезьяньими достижениями, хотя, обладая от природы хорошими подражательными способностями, я очень удачно копировал грызуновского Онегина.

Так проходило время вплоть до 1916 года. Это знаменательный год для ряда артистов Большого театра, впервые встретившихся в творческой работе с К. С. Станиславским. Константин Сергеевич предложил нам позаниматься с ним, чтобы повысить сценическую культуру спектаклей, и мы с восторгом откликнулись на его призыв.

Горячо любя Художественный театр, а Станиславского в особенности, я тотчас побежал к нему на занятия. Первое, что я спросил у Константина Сергеевича,—это можно ли мне петь Онегина. Он сказал: «Отчего же, у вас хороший голос, и вы, повидимому, живой человек». Я ему открыл причину моих мучительных сомнений: «Я неуклюж, мешковат и застенчив, а Онегин должен быть настоящим светским львом». Константин Сергеевич возразил: «Важно не движениями изображать светского льва, а чувствовать, что в данной обстановке вы являетесь им, и тогда с большей или меньшей убедительностью вы сыграете Онегина».

После революции занятия со Станиславским перешли в его студию, помещавшуюся в Каретном ряду. И вот, я помню, в 1919 году в фойе Художественного театра Константин Сергеевич показывал своим артистам первый акт «Евгения Онегина», приготовленный в студии. Татьяну пела Горшунова, Ольгу—Антарова, няню - Николаева, Ленского—Евлахов и Онегина—я. Выступали мы в собственных костюмах, стиль которых, надо признаться, очень мало совпадал с пушкинской эпохой: время было трудное, и моему Онегину пришлось щеголять в вишневой бархатной куртке, сшитой из потрепанной портьеры, а Ленский был облачен в мало поэтичный потертый пиджак.

Должен сказать, что не только своим Онегиным, но и всей своей дальнейшей творческой работой я всецело обязан дорогому Константину Сергеевичу Станиславскому. С горячим чувством благодарности я вспоминаю светлый образ моего великого учителя, первого из всех людей, встретившихся на моем артистическом пути, сумевшего пробудить во мне жажду правдивости и искренности в творчестве. Характерно, что даже тесное соприкосновение с такими крупнейшими музыкантами и режиссерами того времени, как Сук, Рахманинов, Ипполитов-Иванов, Комиссаржевский, Лосский,

Народный артист РСФСР С. И. Мигай в роли Елецкого («Пиковая дама»)

Сани и др., не дало мне столько, сколько дал один Станиславский.

Дальше я вспоминаю себя в роли Онегина уже на сцене Большого театра в первые годы революции. Очень мало из того, что раскрыл мне Константин Сергеевич, я умею донести до зрителя и сейчас; тогда же мое исполнение тем более было несовершенно, пестро, неровно, местами по-молодому искренне, а местами просто глупо.

Играть Онегина очень трудно. Как говорил Константин Сергеевич, в этой роли не нужно делать ни одного жеста, который не был бы вызван естественной необходимостью, и так вести себя до тех пор, пока Онегин на петербургском балу не увидит по-новому Татьяну. С того момента поведение и вся внутренняя жизнь Онегина должны резко измениться. Под влиянием внезапно нахлынувшего чувства Онегиным овладевает беспокойство, неуверенность, сожаление о своей слепоте, о глупости, которые не позволили ему разглядеть под скромной оболочкой юной девочки подлинную душу Татьяны.

Вспоминаю одну деталь из моих занятий со Станиславским. Обладая от природы свежим голосом, не стеснявшимся высокой тесситуры, я однажды с большим увлечением и горячностью исполнил перед Станиславским арию Онегина (в сцене в саду). Мне показалось, а может быть, это было и на самом деле, что я пел очень ровно и гладко в смысле звука и с подлинным чувством. Константин Сергеевич терпеливо дослушал мое излияние и сказал: «Да, это красиво, но лишено всякого смысла, ибо после такого пения Татьяна немедленно выйдет за вас замуж и оперу надо будет кончить этой сценой. Вы же ей в любви объяснились, а не прочли нотацию». Тут же Константин Сергеевич пояснил мне, что в этой сцене Онегин—мальчишка, играющий роль разочарованного в жизни человека перед восторженной и влюбленной в него девочкой. «Вспомните,—прибавил он,—как вы, будучи студентом, рассказывали вашим провинциальным знакомым барышням о студенческой жизни в Петербурге, да еще тем девушкам, которые вами интересовались, и тогда у вас будет правильная задача при исполнении этой арии».

Я, конечно, не могу сказать про себя, что исполнение мною Онегина было сценически ярко. Более полно, быть может, я овладел его вокальным образом, в чем мне прежде всего помог также К. С. Станиславский. Он поставил передо

мной задачи, которые направили мои эмоции по правильному руслу, помогли найти более или менее правдивую и искреннюю интонационную выразительность. Однако это не значит, что я добился этого вне моей музыкальной работы над партией,—только твердое и четкое знание музыкального рисунка может дать то спокойствие и уверенность в ритме, интонировании, которые необходимы для углубления в психологические переживания, для верной эмоциональной окрашенности звука.

Когда меня спрашивают о моей работе над музыкальной фразой, мне приходится разочаровывать своего собеседника, очевидно, ожидающего, что я открою ему заветные тайны. На самом деле весь секрет в том, что работа над музыкальной фразировкой не может существовать оторванно от работы над чистотой произношения, над правильной русской речью и грамотной расстановкой знаков препинания. Твердое знание музыки дает возможность петь со всеми необходимыми логическими знаками препинания, в результате чего получается правильная и убедительная музыкальная фразировка. Второе необходимое и, быть может, самое важное условие правдивости вокальной выразительности, которое впервые раскрыл мне К. С. Станиславский,—это ясное представление, кому и о чем вы поете. В каждой отдельной сцене, арии, даже фразе певец должен иметь правдивую психологическую задачу, логически вытекающую из всей драматической ситуации, а также должен ясно представлять себе объект, к которому обращено его пение; и тогда, учитывая, конечно, глубокое знание музыки и грамотность исполнения, сама собой появится нужная эмоциональная окраска звука, убеждающая слушателя. Я помню, во время моих, одно время частых гастролей в Тбилиси темпераментная грузинская публика заставляла меня бисировать ариозо Онегина («Увы! сомненья нет») иногда по семь раз. Это мне было бы очень тяжело и скучно, если бы каждый раз я не давал себе новую задачу, отчего соответственно менялись и характер выразительности и фразировка. Я не говорю, что это исчерпывает полностью все условия, необходимые для создания правдивого и яркого образа, но указанные мною задачи играют чрезвычайно важную роль и дают плодотворные результаты, освобождая певца от штампа, от механического заучивания нюансов и помогая ему искренне жить на сцене.

Я с благодарностью и любовью вспоминаю прекрасных концертмейстеров Большого театра А. О. Палица, С. И. Мамонтова, Н. Н. Краморева, В. П. Ульриха (Ленинград) и др., с большим терпением и трудолюбием помогавших мне в моей работе. С огромной признательностью я вспоминаю В. И. Сук, который воспитал во мне уважение к музыкальному замыслу автора своими упорными и настойчивыми требованиями твердого и точного знания партии.

В дни столетнего юбилея славного русского композитора я обращаюсь к талантливой советской оперной молодежи с призывом пополнить галлерею незабываемых образов Чайковского, созданных лучшими представителями русской оперной сцены.

К. Г. ДЕРЖИНСКАЯ
Народная артистка СССР

ЧАЙКОВСКИЙ В МОЕЙ ЖИЗНИ

Моя жизнь в искусстве тесно переплелась с творчеством Чайковского. Ряд важнейших событий моей творческой биографии связан с произведениями этого великого композитора: и первое, яркое впечатление от театра, заставившее мечтать об артистической карьере, и первые шаги на оперной сцене, и первые успехи.

Двенадцатилетней девочкой я впервые услышала «Евгения Онегина» в Киевской опере с приехавшим на гастроли Собиновым—Ленским. Сейчас мне трудно восстановить свое детское впечатление от этого спектакля; помню только, что уже первые звуки увертюры захватили меня, а при первом выходе Ленского мне показалось, будто ослепительно яркий луч солнца вдруг нарушил серый полумрак театра и озарил сцену и партер радостным сиянием весеннего дня. Те, кто помнит Собинова и ту атмосферу необычайной гармонии и света, которую он приносил с собою всюду, поверят мне. Чудесная музыка «Онегина» и весь спектакль в целом произвел на меня огромное впечатление! Этот вечер решил мою судьбу: приехав домой, после спектакля, я тотчас объявила родным о своем намерении посвятить свою жизнь сцене. Как ни мимолетным казалось тогда это детское увлечение, я сдержала свое слово.

В 1913 году я уже вступила на путь оперной певицы, путь, полный трепетных надежд и мучительных сомнений, кропотливого труда и высокой радости творчества. А до той поры—

страстное увлечение музыкой, и особенно оперной, усердное посещение театра, симфонических концертов, горячие споры и обсуждение качеств любимых певцов, т. е. все то, что обычно переживает молодость, глубоко и непосредственно воспринимающая искусство.

Уже тогда моими любимыми операми были «Пиковая дама», «Евгений Онегин». Смутно помню в «Пиковой даме» первого Германа—Н. Н. Фигнера—и очень хорошо знаменитого Германа—А. М. Давыдова в расцвете его дарования. Александр Михайлович создавал образ исключительной драматической выразительности. До сих пор я помню его Германа, с красивым, словно выточенным профилем, бледным лицом, отмеченным глубокой, затаенной страстью, со сверкающим взглядом фанатика. Пел Давыдов с исключительной экспрессией и искренностью переживания.

Из женских образов в операх Чайковского в те годы запомнилась Татьяна в исполнении великолепной певицы Медеи Фигнер, обладавшей исключительным диапазоном голоса и с поразительной легкостью сменявшей лирический репертуар на драматический (Медея Фигнер пела даже Кармен). В «Пиковой даме» очень хороша была Черкасская, замечательно овладевшая вокальной партией Лизы.

Мой дебют в оперном театре—исполнение партии Марии в «Мазепе» Чайковского на сцене Сергиевского народного дома в Москве. В сентябре 1913 года я поступила в оперную труппу Народного дома неопытной, робкой ученицей и меньше чем через месяц уже пела в своем первом спектакле такую ответственную партию, как партия Марии. Я очень волновалась и ничего не помню из этого спектакля—как я пела, что делала на сцене и т. д., помню только чувство невыразимого страха перед зияющей темнотой зрительного зала.

22 декабря того же года я впервые пела Лизу в «Пиковой даме». От этого спектакля у меня остался в памяти только один момент в сцене у канавки, не столь художественного, сколь биографического значения.

Когда поднялся занавес и зазвучали знаменитые вступительные такты, предшествующие речитативу Лизы («Уж полночь близится»), а я, закутанная в плащ, стояла у решетки моста, мой мозг вдруг пронзала мысль: «Неужели я сейчас буду петь эту замечательную арию, которую столько раз с замиранием сердца слушала в зрительном зале?» Мечта сбылась...

Народная артистка СССР К. Г. Держинская в роли Лизы («Пиковая дама»)

Настоящая творческая работа началась, конечно, с момента моего вступления в состав артистов Большого театра в 1915 году. Замечательным дирижерам, работавшим тогда в Большом театре,—Куперу и особенно Сук—всецело обязана я своим художественным ростом. Вячеслав Иванович Сук, искренне преданный своему искусству артист, воспитал во мне глубокое уважение к труду, как обязательной основе подлинного творчества, научил бережному и чуткому отношению к замыслу автора, правдивой его интерпретации. Художник огромного масштаба, Сук был ярым врагом дешевых эффектов, ни одно пустое слово, не проникнутое подлинным чувством, ни одно фермато, не оправданное внутренне, не ускользало от чуткого слуха Вячеслава Ивановича. Однако Сук никогда не был педантом и очень ценил творческую инициативу, вдохновение певца. Но он был непримирим в своих требованиях глубоко художественного, прочувствованного и точного исполнения. Все это создавало в театре атмосферу благоговейного трепета перед нашим искусством, воспитывало в нас новое, глубоко творческое отношение к работе, внушало сознание, что ни один шаг вперед в искусстве не дается без упорного и систематического труда, без освоения важнейших основ художественной культуры.

Такова была обстановка, окружавшая меня, когда я, под руководством В. И. Сук, работала над двумя женскими образами Чайковского—Настасьи в «Чародейке» и Лизы в «Пиковой даме».

Выступление мое в «Чародейке» на сцене Большого театра в 1916 году выдвинуло меня как певицу и артистку. Роль Настасьи безусловно одна из наиболее сложных оперных партий. Это яркий народный образ, в котором лирическая широта, огромная глубина чувства сочетаются с активным, волевым началом, большой внутренней силой; именно эти черты я стремилась подчеркнуть в своем исполнении Кумы, с виду веселой и задорной красивой хозяйки постоялого двора. Ярко контрастно проводила я две сцены, в которых наиболее полно раскрываются эти стороны образа Настасьи. Это—сцена ее с княжичем, полная огромного лирического подъема, мягкой задушевной нежности и беспредельной любви, и сцена со старым князем, от которого Настасья с яростью обороняется. В Настасье Чайковский воплотил лучшие черты русской женщины, с ее высокой духовной красотой и безза-

ветно преданным сердцем—образ, давно волновавший фантазию композитора.

Образ Лизы мне дался значительно труднее: я не сразу нашла в себе ощущение его, и на протяжении многих лет мое понимание Лизы претерпело значительную эволюцию. К сожалению, у меня не сохранился конспект моего первоначального замысла Лизы, и теперь мне трудно его вспомнить. Помню, однако, что я никогда не трактовала Лизу пассивной натурой. Да и Пушкин и Чайковский не пытались ее показать такой. Хотя поэт часто подчеркивает, что Лизавета Ивановна «была пренесчастное создание», «домашней мученицей», но тут же подготавливает развитие ее образа уже в ином свете: «она была самолюбива, живо чувствовала свое положение и глядела кругом себя,—с нетерпением ожидала избавителя». Конечно, Лиза Чайковского—образ несравненно более романтичный, более поэтический, и если у Пушкина чувство Лизаветы Ивановны к Герману, редкая для девушки той эпохи смелость и решительность, с которой она открывает Герману двери своей комнаты, были в какой-то степени обусловлены ее подневольным положением, напряженным ожиданием избавителя, то в опере Чайковского эта предпосылка отпадает; здесь целиком властвует стихия любви, роковой, беспощадной, неумолимой, глухой к голосу рассудка. Но любить так безраздельно и самозабвенно, как любит Лиза, могут только очень сильные и глубокие натуры, обладающие большими страстями. Эту драматическую цельность образа Лизы Чайковского подчеркивает и ее трагический финал, героиня же повести Пушкина быстро примирилась со своей участью, благополучно вышла замуж, и у нее также «воспитывалась бедная родственница» (как великолепно определяет характеристику Лизаветы Ивановны этот гениальный штрих!). Исполнение партии Лизы требует большого драматического напряжения, глубины переживания, крепкого единства внутренней линии образа. Чуть отвлечешься—теряется ощущение образа, и сразу чувствуешь себя неестественно, фальшиво. Еще большей собранности требует от исполнителя партия Германа. Петь на «публику», на «рампу», как, может быть, можно некоторые итальянские оперы, Германа нельзя; исполнитель Германа должен быть поистине одержим своей ролью. В этом отношении недосягаем был Алчевский, исключительно одаренный и своеобразный певец и актер. Более драматичного, более цельного по экспрессии партнера в «Пиковой даме» я не

имела. Алчевский не только сам уходил всей душой, всем сердцем в роль, но и захватывал, заражал своей экспрессией остальных исполнителей. Петь без особенного подъема, поверхностно с ним было невозможно, и каждое выступление с Алчевским было подлинным творческим праздником, хотя и требовало большого напряжения, огромной концентрации сил. Особенно потрясал Алчевский в последнем акте «Пиковой дамы»: безумный взор, беспорядочная прическа, глубокая нервная дрожь—все в нем обличало сумасшедшего, все создавало иллюзию реальности.

Постепенное накопление артистической культуры и жизненного опыта не позволило мне остановиться на однажды найденном, тем более в образах Чайковского, глубина художественного обобщения которых таит большие возможности для исполнителя.

В начале моей артистической деятельности я несколько побаивалась партии Лизы, потому что неодинаково ровно чувствовала ее. Помню, что я довольно долгое время не могла найти правдивого выражения настроения арioзо Лизы во второй картине («Откуда эти слезы»), однако увлечение ролью было настолько сильно, что мысль об этой сцене не оставляла меня. И вот, как-то после занятий, задумавшись в тишине своего рабочего кабинета, я вдруг почувствовала, как нужно спеть арioзо. И так велик был для меня авторитет Сук, что я тотчас поехала к нему, спела ему всю сцену Лизы и получила его одобрение. Со временем я совсем сроднилась с образом Лизы. Не демонические, сверхчеловеческие страсти, а реальную теплоту и боль женского любящего сердца, психологию женской души—то, что всюду неизменно привлекало внимание Чайковского, старалась я теперь воплотить в своем исполнении Лизы. Это изменение ощущения внутреннего образа, естественно, повлекло и пересмотр музыкальной интерпретации партии; отдельные эпизоды и очень многие детали фразировки предстали предо мной в новом свете. В частности, совсем иначе я стала петь арию у канавки («Ах, истомилась, устала я»), в которой слышу горечь разбитых надежд, глубокую скорбь души, жаждавшей любви и счастья и—нашедшей смерть.

Особенно глубоко и полно раскрыл Чайковский психологию женского сердца, лирику девичьих грез и желаний в образе Татьяны, в этом поэтичнейшем музыкальном портрете юной русской девушки. Моей давней артистической мечтой было

петь Татьяну. И хотя этого случая как-то мне не представилось, я реализовала мою мечту в самостоятельной подготовке и разработке партии Татьяны. Мне захотелось пересмотреть установившуюся трактовку ее образа—вокального и сценического,—сделать Таню более юной, светлой, как, мне кажется, мыслили ее поэт и композитор. Слишком зрелой красавицей, например, часто трактуют Татьяну—княгиню Гремину; а ведь прошло так мало еще времени с момента выхода ее замуж, и она еще очень юная. В сцене письма Татьяны я бы не хотела мрачных, напряженных красок; это страстный, но светлый порыв, весенний расцвет мечтаний юности, быть может, счастливейшая минута переживаний девушки в преддверии неизведанных тайн любви и счастья. Поэтому не скорбный аффект должен слышаться в ее «Пускай погибну я», а восторженное, радостное самозабвение, юный трепет зарождающегося чувства.

Хочется большего контраста настроения и разнообразия психологических нюансов и в заключительной сцене «Онегина». Как часто в моих поисках настроения мне в значительной степени помогает слово, поэтический образ, правда, всегда связанный с музыкальным, особенно у Чайковского. Так, на замысел последней сцены «Онегина» меня натолкнули слова из поэмы Пушкина:

Кто прежней Тани, бедной Тани
Теперь в княгине б не узнал!

И далее:

...Простая дева,
С мечтами, сердцем прежних дней
Теперь опять воскресла в ней.

Мне грезится Татьяна, полная бесконечной простоты и задушевности чувства, глубокой нежности к Онегину, воскресившему в ее душе мечты юности: «Счастье было так возможно, так близко...»

Татьяна, несмотря на строгость ее слов, обращенных к Онегину, на самом деле переживает в этот момент то, о чем она мечтала долгие годы, и эту лиричность ее чувства и настроения особенно подчеркивает музыка. И только когда она вспоминает свое настоящее положение—со слов «Но я другому отдана»,—Татьяна становится холодной и неприступной.

Мне давно уже не приходится принимать участия в операх Чайковского. И это, конечно, является печальным пробелом в моей нынешней творческой жизни; этот пробел я пытаюсь,

однако, заполнить тщательной и любовной работой над романсной лирикой любимого композитора, ставшей для меня близкой и дорогой с первых же шагов моей вокальной деятельности. Огромная выразительность, глубина и вместе с тем простота романсов Чайковского раскрывают широкие возможности перед исполнителем в его стремлении к правдивой и искренней интерпретации.

Но как часто в своих мыслях я вновь обращаюсь к образам Чайковского, стараясь открыть в них новые, еще неизведанные тайники, переосмыслить их с точки зрения советского человека, гражданина великой социалистической страны! Я твердо уверена, что советский художник, вдохновленный величием замечательных идей социалистического гуманизма, найдет наиболее верные и яркие краски для воплощения гениальных образов Чайковского.

А. М. ДАВЫДОВ
Заслуженный артист РСФСР

ГЕРМАН

Моя работа над образом Германа началась очень давно, за много лет до того, как я впервые спел эту партию на сцене Мариинского театра. Началась она, очевидно, в тот самый вечер, когда я услышал в первый раз гениальную оперу Чайковского «Пиковая дама». Роль Германа с тех пор стала моей мечтой.

В оперных театрах провинции, где я служил в молодости, «Пиковая дама» ставилась довольно часто, и я исполнял в ней маленькие, эпизодические роли. Партия Германа была у меня «на слуху», и мне, молодому певцу, казалось в то время, что случись экспромтом петь Германа—и я спою не хуже любого столичного гастролера.

А когда действительно пришлось с двух-трех репетиций спеть эту партию, то даже слишком снисходительная бакинская публика довольно ясно показала мне, что она считает моего Германа несколько «сыроватым». Это мнение зрителя отчетливо формулировал наш директор Плотников:

— Забудьте о том, что вы пели сегодня Германа, и перестаньте думать, что еще когда-нибудь вам дадут петь эту партию.

Одним словом, это был настоящий, заслуженный провал. Я с удовольствием напевал отдельные фразы, сильно акцентировал наиболее эффектные, с моей точки зрения, вокальные места, копировал понемногу всех Германов, которых слышал

раньше. Но я не имел в то время своего понимания этого образа и поэтому не сумел раскрыть на сцене его сущность.

Я хорошо помню постепенное развитие образа моего Германа и те условия, в которых происходило это развитие. Огромное влияние на мою сценическую интерпретацию героя «Пиковой дамы» оказал М. Е. Медведев, создатель одного из самых ярких в то время образов Германа. Не размышляя, я пошел за ним. Я не копировал каждую деталь его исполнения, но первое впечатление от игры этого артиста, помимо моей воли, наложило неизгладимый отпечаток на мою интерпретацию. Впрочем, не только помимо моей воли: впоследствии я сознательно пытался воссоздать в своей игре и пении то, что казалось мне наиболее интересным у Медведева.

Позднее я обратился к партитуре Чайковского. Я стал слушать оркестр. Это было первым этапом моей самостоятельной работы над образом.

Вслушиваясь в музыку, я замечал большое расхождение между творческим замыслом Чайковского и моей сценической трактовкой. Но все эти мысли были очень неясны и никакого существенного изменения в мое вокальное и сценическое исполнение роли Германа не внесли. Я обратился к новым образцам: слушал в «Пиковой даме» Донского, Фигнера, Морского, и мне не нравилась их трактовка. В их прекрасном исполнении вокальной партии, в эффектной сценической подаче я не чувствовал правдивости образа Германа, созданного Чайковским. Таким мог быть и Рауль, и Хозе, и любой оперный герой. Никакой индивидуальной характеристики Германа в их интерпретации я не находил.

Тогда я обратился к литературе, к Пушкину. Но, должен сознаться, в процессе исканий образа Германа Пушкин... мешал мне. Он отводил меня в сторону от партитуры композитора. Мне кажется, что Герман в повести Пушкина болен иною страстью, чем Герман Чайковского. Превращение бедной девушки-приживалки во внучку богатой графини коренным образом изменило и характеристику образа Германа. «О нет, увы, она знатна и мне принадлежать не может...» А я стремился быть ближе к Чайковскому.

В дальнейшей судьбе моего Германа сыграла решающую роль встреча с первоклассным оперным коллективом Мариинского театра (куда я, наконец, пришел после долгих провинциальных скитаний) с его прекрасным оркестром и, главное, с замечательным дирижером Э. Ф. Направником.

Заслуженный артист РСФСР А. М. Лосидов в роли Германа («Пиковая дама»)

На первой же репетиции Направник сказал мне:

— Вы не знаете нот.

В моем репертуаре были почти все классические оперы, а дирижер Мариинского театра хотел уверить меня, что я не знаю нот. И мне, умудренному опытом певцу, в конце концов пришлось согласиться с этим мнением, так как Направник тут же подтвердил свое замечание фактами.

И теперь, когда я снова стал учить свою партию «по нотам», фразу за фразой, под непосредственным наблюдением Направника, я вдруг почувствовал, что ритмический рисунок ее в какой-то мере связывается в моем представлении со сценическим рисунком Германа. Строгое соблюдение всех музыкальных элементов делало фразу простой и ясной, а кроме того, насыщало ее какими-то совсем новыми для меня эмоциями.

Эта мысль поразила и обрадовала меня. То, над чем я так долго мучился, ясно вскрывалось в музыкальном содержании партитуры.

И действительно, после первого же урока Направника я отбросил очень многое, чем пользовался до сих пор и что казалось теперь излишне патетичным и фальшивым. Если в течение десяти лет я в сцене «спальня графини» после фразы «Она мертва» истерически хохотал, копируя того же Медведева, то теперь эта «эффектная» деталь отпала, как разрушающая в первую очередь музыкальную ткань этой сцены.

Одним словом, с глубоким волнением я почувствовал, что музыка Чайковского не только настраивает меня, но в какой-то мере и помогает определить сценическое поведение. Был, однако, такой момент, когда ритм являлся для меня началом и концом всей творческой работы над образом. Это увлечение привело меня на некоторое время от прежней ритмической вольности к другой крайности—к слепому и безоговорочно точному соблюдению всех ритмических тонкостей, к признанию ритма как основного творческого начала в вокальном и сценическом искусстве певца-актера. Мой Герман, освободившись от ненужного груза всякого рода провинциальных эффектных деталей, стоял перед другой опасностью—навсегда потерять в моем исполнении глубокую содержательность и эмоциональность.

Я своевременно почувствовал эту опасность—и тогда творческая интуиция сыграла огромную роль. Направник не сте-

снял меня в моих поисках нового образа Германа, исправляя только явные погрешности против музыки.

В тот период работы я поставил перед собой задачу найти во что бы то ни стало ведущую линию моей сценической интерпретации образа Германа. До сих пор этой линии не было, и сам образ оставался туманным и разбросанным. Я стал искать сущность моего героя. В руках счастливого любовника ключ—Лиза ждет Германа, мечта о счастье близка к осуществлению. А в мыслях совсем другое. «...Так решено: я выведаю тайну у старухи». Значит, движущая сила, конечная цель, мобилизующая волю и энергию,—не любовь? А что? Очевидно, страсть к деньгам, к картам, к наживе. Но тогда Герман маниак, одержимый нездоровой мыслью. Тогда в пятой сцене, в казармах, вслед за двоекратным повторением «Тройка... семерка... туз...» безумный хохот правдиво передает состояние Германа, и потому его нужно сохранить. Одержимость Германа постепенно становилась и моей idée fixe. Я стал снова перечитывать либретто, стал искать в музыке и в тексте подтверждения зарождающегося во мне нового понимания образа и с радостью ощущал, что, наконец, нахожу основную линию в работе над этой партией. Я пересмотрел все свое прежнее толкование роли Германа и новое исполнение ее подчинил одной мысли, которую прочел в музыке Чайковского и в тексте оперы. Мой новый Герман с первого же выхода должен был дать зрителю ясное представление о том, что перед ним—маниак.

Мне нужно было, чтобы зритель сразу заинтересовался моим героем. Первый выход на фоне лейтмотива, звучащего в оркестре, я строил на полном внешнем спокойствии. Ни одного лишнего жеста, ни одного резкого движения. Таким, мне казалось, должен быть маниак, способный просидеть за карточным столом, не играя, всю ночь. Я сам играл в карты, я видел таких, как Герман. Я сам, проиграв все, просиживал без движения целые сутки, следя за игрой своих вчерашних партнеров.

Мне казалось, что в этом первом выходе, в этой спокойной, вернее, сдержанной походке я должен дать не только внешний образ, но и ввести зрителя в круг его основных трагических состояний. Только теперь я понял, как не соответствовал моему представлению об этом герое внешний вид Германа—Фигнера, красавца-гусара с усами и звонкой саблей. Я ничего не имел против белого парика—в нем много

внешней романтики, но я самым решительным образом протестовал против «гусарских» усов. К сожалению, сценический образ, созданный первым исполнителем этой партии, таким блестящим певцом, как Фигнер, считался у дирекции, и, вероятно, у большей части публики, раз навсегда законченным и не подлежащим никаким изменениям.

А потому на мой протест режиссер Палечек заявил:

— Фигнер пел с усами. Если они мешают вам, нарисуйте их.

Пришлось подчиниться. Следуя установившейся с первой постановки «Пиковой дамы» традиции, мне предлагали выход не вместе с Томским, а с разных сторон—оперному тенору надлежало не просто выходить, а эффектно появляться на сцене. Но такое «появление» Германа с самого начала нарушало жизненную правдивость образа. Я настоял на том, чтобы выходить на сцену вместе с Томским, и это помогло мне вести себя так, как было мною задумано: просто и сдержанно. Образ получился собранный и замкнутый в круг своих внутренних состояний. Так же просто я должен был произнести и свою первую вокальную фразу: «Со мною? ничего!»

С этого начиналась моя новая трактовка образа. Впрочем, это не совсем верно: образ Германа в моем представлении ассоциировался с первыми же звуками интродукции: пятьдесят с лишним тактов ее музыки производили на меня такое впечатление, как будто кто-то начинал рассказывать повесть о безумной страсти Германа, о его страданиях и гибели. А потому мой ответ на встревоженный вопрос Томского: «Скажи мне, Герман, что с тобою?» являлся только моим включением в ткань давно уже начатой повести.

Никогда раньше я не чувствовал такой тесной связи между всей музыкой партитуры и сценическим образом, никогда не предполагал, что музыка в такой степени может указывать певцу пути к созданию сценического образа. Вопрос только в том, насколько верно певцу-актеру удалось прочесть эту музыку.

Итак, на сцену выходил маньяк, «авантюрист души», как я называл Германа. Любовь к Лизе—это боковая линия развития образа, мотив, который помогает с большой драматической напряженностью вскрыть основную страсть Германа. И меня, глубоко убежденного в правоте своего толкования, ничуть не смущало дальнейшее страстное признание Германа: «Я влюблен». Вслушиваясь в музыку партитуры, я

продолжал не верить искренней влюбленности Германа. В то время я не задумывался над вопросом, является ли первое ариозо Германа очень выигрышной теноровой арией или оно шире раскрывало образ. Значительно позднее это ариозо перестало быть для меня только эффектным вокальным эпизодом, но помогло углубить уже созданный образ, найти какие-то новые штрихи сценического рисунка.

Я стал искать новую окраску звука не ради вокального эффекта, а для выражения нового внутреннего состояния героя, стремления уйти от этой пагубной страсти. В широкой кантилене мне нужно было показать момент просветления моего несчастного героя. Здесь, мне казалось, нужно придать фразе наибольшую простоту: одна патетическая интонация могла разрушить цельность образа.

Совершенно естественным развитием этого состояния является следующий за этим дуэт Германа с Елецким: «Несчастный день, тебя я проклинаю!» Исходя из общей трактовки образа, я не акцентировал здесь интонаций ревности. Здесь, конечно, есть большая душевная боль, но ее источником является ясное сознание своей обреченности.

Этот мотив обреченности повторяется у Чайковского в следующем за этим квинтете: «Мне страшно...» Квинтет явился для меня важным этапом в развитии образа Германа. Его внутренний смысл как нельзя ярче подтвердил мне правильность моей трактовки. Если Томский говорит: «...страх немой сменил огонь безумной страсти», то эти слова выражают лишь мысль самого Томского, не знающего, что происходит в душе Германа. Для меня же никакой смены состояний здесь не было: я вел свою партию в квинтете в тех же вокальных красках, которые характеризовали Германа раньше, как одержимого пагубной страстью. Образ Германа в моей интерпретации оставался с первого его выхода до конца квинтета неизменным—внутренне собранным, замкнутым и спокойным. Я старался вокальными и сценическими средствами подчеркнуть контраст между спокойствием человека, обреченного на гибель и знающего причину ее, и трагическим волнением других участников квинтета, которые только сейчас почувствовали, что над ними тяготеет рок.

В этой суете Герман спокоен уже потому, что он в первый раз, а может быть и в последний, почувствовал себя не одиноким: предчувствие гибели объединило на мгновение трех главных персонажей оперы.

В последующей сцене нужно было продолжать ту же линию развития образа. Поэтому на рассказ Томского о графине я не особенно реагировал, не делал резкого поворота в сторону приятеля при его словах: «Как, вы про нее ничего не знаете?» Мне было ясно, что Герман уже знал историю о трех картах. Но рассказ Томского дает возможность выявить ту силу, с которой мысль о картах овладела Германом. Фраза, повторяющая слова Томского: «Получишь смертельный удар ты...», была для меня чрезвычайно благодарным материалом для выявления той черты в характеристике Германа, которая была, с моей точки зрения, основной, а именно—одержимости.

Вторая картина первого действия, взятая в отрыве от предшествующей и последующих сцен, также могла бы увести меня в сторону от намеченной линии образа. Я старался всеми средствами актера-певца продолжать свою линию, а потому лирическую арию должен был окрасить в тон трагического бегства от самого себя, от навязчивой идеи, от неизбежной гибели.

Этим самым лиричность вокальной подачи нисколько не снижалась, а, напротив, приобретала большую теплоту, страстность, эмоциональность. Такие слова, как «погибну я, но перед тем, чтоб с жизнью проститься», в такой интерпретации приобретали иной смысл, более глубокий, и не имели уже ничего общего со штампованными оперными приемами героя-любовника.

Музыка, раскрывающая состояние Лизы до появления Германа, помогала мне сохранять основную линию образа. Тревожные звучания в оркестре, сопровождающие последние слова ариозо «О ночь, о ночь!», характеризующие ужас и трепет Лизы, чрезвычайно ярко контрастируют с мотивом Германа, характеризуемым здесь застывшим звучанием на протяжении семи тактов mi bemol на фоне судорожного ритма аккомпанемента. Этот мотив заставляет меня свой выход строить на том же состоянии застывшей, спокойной обреченности. Здесь я воплощал судьбу Лизы. Музыкальный образ, сопровождающий выход Германа, полностью определил и мое дальнейшее поведение на сцене. В целях сохранения единства образа мне приходилось в некоторых случаях не соблюдать имеющихся в партитуре указаний.

Перед andante Германа «Прости, небесное созданье» есть ремарка автора: «Герман становится на колени». Я отказался

от этого, чтобы не превратить Германа в традиционного оперного героя, встававшего в эффектную позу перед арией. Я падал на колени после первых двенадцати тактов, на словах: «О, пожалей, я умираю...», подавленный ясным предчувствием скорой гибели.

Сцена на балу казалась мне чрезвычайно благодарной в выявлении основной характеристики героя. Тут и текст и музыка требовали от исполнителя только одной трактовки образа Германа. «Скорее бы ее увидеть и бросить эту мысль...» А в музыке—все та же навязчивая мысль: «Три карты знать, и я богат». Здесь не было у меня разрыва с предшествующими состояниями Германа только потому, что все, даже лирические моменты я старался подчинить основной идее сценического образа. Разумеется, все игровые детали этой сцены я делал в полном соответствии со своим первоначальным замыслом—и как во время рассказа Томского о графине я оставался замкнутым в себе, в свои мысли, так и здесь я внешне никак не реагировал на насмешки приятелей, а воспринимал их слова о трех картах, как новую форму все той же навязчивой идеи, в своем развитии принимавшей уже вид галлюцинации. Должен сознаться, авторские ремарки стесняли мою творческую свободу, указывая мне сценическое поведение, не свойственное моей актерской природе, не связанное с моей общей трактовкой образа. Передо мной вставал вопрос: имеет ли право актер менять по своему усмотрению авторскую ремарку, или же он обязан точно выполнять все, что указано в партитуре? Этот вопрос я всегда решал в свою пользу, изменяя некоторые сценические детали. Ведь обязан же певец строить вокальные фразы так, чтобы с наибольшей полнотой и убедительностью донести до зрителя мысль композитора!

Это не значит, что сколько певцов, столько и трактовок, но некоторые нюансы, свойственные данному певцу, являются совершенно необходимыми в исполнении. Мне кажется, что в соблюдении авторских ремарок певец значительно более свободен, чем в музыкальной трактовке. А потому и в «Пиковой даме» я позволил себе некоторые, правда, весьма незначительные, отступления. Например, в той же сцене на балу после возгласа Германа «что, если...» имеется авторское указание: «Закрывает лицо руками». Я не мог этого делать потому, что по-своему заканчивал недосказанную мысль автора: «Что, если вообще нет никакой тайны?» Одержимый

безумной мечтой, маниак вопрошает природу—и здесь необходим устремленный в будущее, застывший взгляд, говорящий зрителю о том, что Герман находится на грани безумия.

Еще одна деталь. В той же сцене, после слов: «Теперь не я, сама судьба так хочет, и я буду знать три карты», следует ремарка: «убегает». Все так и делают. Но мне казалось, что такая стремительность вообще не свойственна Герману, замкнутому в круг своих больных идей. А потому я поступил иначе: после слов «три карты» я медленно и твердо шел к выходу, как человек, решившийся на что-то, но взволнованная барабанная дробь в оркестре настигала меня в конце первого же такта после слов, и я останавливался. Мне, петербургскому офицеру, было хорошо известно, что означает эта музыка, и при первом же возгласе распорядителя: «Ее величество сейчас пожаловать изволит!» я вытягивался во фронт и застывал в соответствующей данному торжественному моменту позе. Все это проделывалось механически, по привычке, вне всякой связи с внутренним состоянием Германа. И мне казалось, что эта застывшая военная поза очень ярко, по контрасту, подчеркивает внутреннюю решимость и предчувствие трагической развязки.

Я никогда не задавал себе вопроса, что привело Германа в спальню графини. Для меня было совершенно ясно, что любовь к Лизе имела в данном случае уже мало значения. Если раньше это чувство являлось для Германа надеждой на спасение, светлым лучом в темном хаосе навязчивых мыслей, то сейчас, когда решение созрело, лирика уже отступает на второй план. И в предшествующей сцене встречи Германа с Лизой его слова: «Как счастлив я, что ты пришла! Люблю тебя...», я произносил отнюдь не в лирическом тоне. Здесь уже не любовь, а стремление к иной цели. Здесь явная авантюра». Такое толкование фразы прекрасно подтверждалось оркестровым звучанием, в котором была все та же тревога, а не широкая лирическая кантилена.

Если бы в трактовке образа Германа первых картин я не нашел для себя совершенно ясной линии, я оказался бы, несомненно, в очень затруднительном положении, попав в спальню графини. Мои жесты, движения, вокальные интонации выражали бы нерешительность, неуверенность, может быть, даже надежду, что здесь можно встретить Лизу и она излечит своей любовью от больной, навязчивой мысли. Но мой Герман если внутренне и трепетал, попав в спальню

графини, то только от одной мысли—удастся ли выведать у старухи тайну трех карт. Теперь уже ничто не заставит его отказаться от выполнения задуманного. «Так решено», и это решение твердо.

Такая экспозиция определяла и все мое поведение в этой сцене и придавала вокальному исполнению соответствующую окраску. Нужно было все время следить за тем, чтобы не перейти грани к выявлению этой твердой внутренней решимости героя.

Мне всегда казалось, что Чайковский предугадывал все трудности певца-актера, исполняющего эту сцену. И такую фразу: «Мне ль от тебя, тебе ли от меня, но чувствую, что одному из нас погибнуть от другого», я старался петь на ровных, спокойных интонациях, так как мою внутреннюю тревогу прекрасно иллюстрировал оркестр. Этот контраст и давал мне возможность глубже выявить сущность данного состояния.

Но передо мной стояли и другие задачи, чисто вокального порядка. Не я один, а все мои товарищи по искусству всячески стараются разукрасить свое вокальное исполнение. Это законное стремление певца. Но нужно сознаться, что такое разукрашивание не всегда отвечает драматическим задачам актера музыкального театра. Даже в исполнении какого-нибудь лирического ариозо певцу нужно не только сохранить сценический образ, но и внести некоторые новые штрихи в его характеристику.

В этой сцене почти весь вокальный материал партии Германа представляет собой речитатив, но не спокойно повествующий, а глубоко напряженный. И я свое внимание сосредоточил на том, чтобы максимально разнообразить подачу отдельных фраз средствами вокальной окраски. Например, фразу: «Гляжу я на тебя и ненавижу, а насмотреться вдоволь не могу», я окрашивал в три различные вокальные краски. И мне казалось, что такая раскраска—не только «вокальный трюк» певца, а выявление той же линии образа.

Еще убедительнее это положение подтверждается во взволнованном монологе Германа в той же сцене, начинающемся со слов: «Не пугайтесь. Ради бога, не пугайтесь». Герман у цели, здесь кульминация, здесь нельзя давать все в одном тоне мрачной замкнутости. Напротив, здесь должна быть очень быстрая и подчас резкая смена вокальных оттенков. Если фразу: «Вы знаете три карты... для кого вам беречь вашу тайну?», я произносил в тоне холодного размышления, то

последующие фразы разрастались в большую, широкую кантилену, полную теплоты и лиризма. И это маленькое ариозо завершалось в оркестре резкими звучаниями тромбонов. Теперь я должен был сразу же переключить свой голос на другое состояние, и слова «старая ведьма!» я произносил звуком, в котором уже не было следа от недавней лирической теплоты. Что это—эффектная раскраска? Мне кажется, что в этом монологе, чрезвычайно благодарном для выявления вокальных данных певца, заключен также большой материал для актера музыкального театра, создающего сценический образ Германа.

В дальнейшем развитии образа сцена у Зимней канавки представляла для меня решающий момент. Здесь я должен был со всей определенностью вскрыть сущность моего героя в том плане, как он был мною задуман.

Это заставляло меня все время следить за тем, чтобы ни одна теплая интонация не прозвучала в моем голосе в течение всей этой сцены. И первую же фразу: «Да, здесь я, милая моя», я произносил с нарочито подчеркнутой холодностью, с полным безучастием. Герман владеет тайной—и ничто другое не волнует, не трогает его.

Это же настроение я сохранял и в следующем дуэте. Очень легко опертым звуком я повторял слова Лизы, думая о совершенно другом. Теплота звука, которой были окрашены фразы моей партнерши, давала мне возможность еще ярче оттенить холодное безучастие Германа. В этом звуковом контрасте рельефно вырисовывался сценический образ моего героя в его единой целеустремленности.

Он диктовал мне мое поведение и в финальной сцене, в игорном доме. Поэтому было бы большой ошибкой с моей стороны позволить себе выйти из круга замкнутой холодности обреченного, дать простор своему темпераменту, который, кстати говоря, в этой сцене особенно мешал мне. Первая фраза: «Позвольте мне поставить карту», произносилась мною почти спокойным голосом. Только в широко открытых, немигающих глазах—сосредоточенность. Так же спокойно называл ставку: «Сорок тысяч»,—ведь я владел тайной.

В последней арии Германа—«Что наша жизнь? игра!»—мой долго сдерживаемый актерский темперамент находил естественный выход. Конец неудачам и мучительному сознанию своего бессилия—сегодня я победитель! Как хорошо понимал я такое состояние моего героя! «Пусть неудачник плачет»—

в эту фразу, дважды повторенную, я вкладывал не только торжество победителя, но и злорадство над побежденным. За свое прежнее унижение я платил сейчас вдвойне. Тут можно было дать своему голосу развернуться во всю ширь.

Эта ария с такой закономерностью вытекала из комплекса предшествующих состояний героя и так была понятна мне, что не приходилось искать, обдумывать, выбирать нужные интонации и акценты. Больше того, во время исполнения арии я не чувствовал ни утомления голоса, столь естественного к концу такой оперы, как «Пиковая дама», ни труднейшей тесситуры арии. Тут, очевидно, играла большое значение настроенность исполнителя.

Мне лично трудно было переключаться в финале опять на лиризм, который, с моей точки зрения, не является лейтмотивом сценического образа Германа. Здесь мне приходилось искать в своем звуке теплых красок, чтобы выполнить требование композитора. Мой Герман кончал свое существование как сценический образ вместе с ударом кинжала, а дальше начиналась уже галлюцинация, которая ничего не изменяла в его характеристике, но давала мне, исполнителю, прекрасный вокальный и игровой материал.

Н. К. ПЕЧКОВСКИЙ
Народный артист РСФСР

В ПОИСКАХ ПРАВДИВОГО ОБРАЗА

С Германом меня соединяет давняя и очень прочная дружба, никогда не переходящая в привычку и всегда волнующая. Впервые я увидел его еще ребенком в Народном доме, и с тех пор он стал «моим героем». До этого знаменательного в моей творческой жизни вечера я уже слышал в том же театре другую оперу Чайковского, «Евгений Онегин», с участием того же артиста — Дубровина. Спектакль произвел на меня сильное впечатление. Мне очень понравилась сцена на балу, я до слез жалел Ленского и был глубоко взволнован музыкальной интродукцией к сцене дуэли; а после гибели героя не хотел оставаться в театре: зачем смотреть и слушать, когда Ленский умер!

Но как отлично было это чувство по силе и яркости от того волнения, которое я пережил на следующем спектакле — «Пиковой даме». Помню, что одним всепоглощающим чувством был страх. Любопытно, что он родился во мне не от призрака: трепет овладевал мною медленно и упорно с первого же появления Германа. Кульминацией этого чувства была сцена «в спальне графини». И решающую роль здесь играла не трагическая ситуация; страх шел от музыки, от оркестровых звучаний, полных мрачными предчувствиями, с которыми уже в то время в моем представлении был неразрывно связан трагический образ Германа. Так в детских мечтах рождалось желание петь Германа.

Но за осуществление этих мечтаний мне пришлось долго и упорно бороться. Мое четырехлетнее пребывание в драме сейчас не кажется мне изменой оперному искусству. Работа над ролью Незнамова в Народном доме в Москве, несомненно, является одним из этапов на долгом и трудном пути к созданию сценического образа Германа. А в творческом общении с величайшими мастерами Московского Малого театра должно было неизбежно зародиться стремление к созданию образа жизненно правдивого.

Нужен был только случай, чтобы переключить меня на искусство музыкального театра, очевидно, более близкое моей актерской природе. Романс в мелодраме «Со ступеньки на ступеньку» и явился таким счастливым поводом. После первого спектакля мне предложили попробовать свои силы в опере. Мне было тогда девятнадцать лет, и желание петь Германа уже начинало оформляться в какое-то подобие определенной жизненной цели.

Я пошел на «пробу» и, не задумываясь, спел по слуху «Прости, небесное созданье...», спел то, что давно и упорно звучало во мне и, очевидно, требовало какого-то исхода.

Был принят в оперу тенором. Значит, Герман не является для меня пустым и сладостным мечтанием. Надо учиться. Передо мной открывался прямой и ясно видимый путь к намеченной цели.

Но то, что мне казалось ясным, было не столь очевидно для других и в первую очередь для моих учителей. Почтенные профессора с поразительным единодушием старались убедить меня, что я не тенор, а баритон. В театре держались того же мнения и предложили уйти: баритонов был избыток. Мечты о Германе оказывались действительно пустыми бреднями.

Но в 1917 году, по возвращении с фронта, наперекор авторитетам вокального искусства, я дебютировал в «Демоне» в партии Синодала. А после спектакля упрямо заявил: хочу петь Германа. Нашли, что для «Пиковой дамы» слишком «мал». Рассердился, ушел. Но даже сокращение за «безголосицу» в Московской музыкальной драме ничуть не поколебало уверенности в себе, в свой голос, в свое актерское призвание.

И чем больше я знакомился с клавиром оперы Чайковского, чем глубже проникал в творческие замыслы композитора, тем ближе и понятнее становился мне Герман.

Особенно тяжело было на самых «подступах». Уже первая настоящая работа над музыкальными образами Вертера и Ленского в студии К. С. Станиславского, робкие поиски вокальных и сценических красок в свете предельно ясных и глубоких указаний этого величайшего мастера должны были показать мне, как труден и далек еще мой путь до «Пиковой дамы».

Полтора года я работал над Вертером, и на этой уже взрыхленной почве высокой романтики в очень короткий срок родился образ другого поэта, но все мои помыслы неотступно блуждали около мрачного Германа, и меня настойчиво преследовали мелодии обреченности. Поэтому естественно, что все беседы с Константином Сергеевичем я старался свести к «Пиковой даме».

И Станиславский охотно делился со мной своими мыслями по этому поводу, быть может, не подозревая, какую неоценимую помощь оказывал мне в моей последующей работе, и не только над образом Германа.

Константин Сергеевич, этот великий мастер драматического театра, беседовал о Германе прежде всего как о музыкальном образе. Исходной точкой он брал музыку сцены «спальня графини» и объяснял, что существенное она вносит в характеристику образа. Для меня, тогда еще совсем не искушенного в оперном искусстве певца-актера, само понятие о музыкальной характеристике героя было совсем неведомо. Но после пояснений с новой силой зазвучала для меня тревожная музыка интродукции к четвертой сцене: только теперь я понял до конца, что эта музыка не только подготовляет у слушателя определенное настроение, но совсем ясно говорит о моем герое. В настойчиво повторяющихся музыкальных фразах я слышал тревожные вопросы Германа, остававшиеся без ответа, а в жутком шопоте струнных инструментов—навязчивую мысль охваченного пагубной страстью человека. В этих беседах со Станиславским, быть может, и началась моя настоящая работа над музыкальным образом Германа.

Свои разъяснения оперной партитуры с точки зрения музыкальных характеристик Станиславский заключал советами методического характера.

— Первое, что должен запомнить актер-певец,—говорил мне Константин Сергеевич:—никогда не петь никакого Германа. Представь себе такое положение: ты, Коля Печковский, бедный петербургский офицер екатерининских времен. Ты

Народный артист РСФСР Н. К. Печковский в роли Германа («Пиковая дама»)

любишь богатую и знатную девушку, поглощен мыслью о том, как добиться ее взаимности... И вот без гроша в кармане заходишь в игорный дом... Представь себе все это ясно,—остальное приложится. Но ничего и никого не играй. Ну, разумеется, чтобы ясно представить себя офицером времен Екатерины, надо об этих временах знать все, что может пригодиться Печковскому для работы...

Подготовительная работа, в которую я вкладывал всю свою творческую энергию, оказалась особенно ценной для всей последующей работы над музыкальным образом Чайковского: ведь она была совсем бескорыстна—т. .р не ставил передо мной ни конкретных заданий, ни сроков. Я работал в полную меру своих возможностей для «будущего», ради осуществления давнишней заветной мечты.

А пока я пел Вертера и Ленского. Передо мной был великолепный романтический образ, созданный Л. В. Собиновым. Я восхищался этим замечательным мастером оперной сцены, но у меня никогда и в мыслях не было подражать ему. Я носил его костюм, его парик, но не копировал. Я даже готов был на провал, лишь бы мне донести через образ свое, присущее мне одному. Быть может, на первых этапах творческой жизни это стремление к «самобытности» и принесло мне немало вреда.

Так или иначе, но на премьере «Евгения Онегина» я провалился. В дуэте перед дуэлью я попал в тональность Онегина. «Не засмеяться ль нам, пока не обагрилася рука, не разойтись ли полюбовно?»—все это прозвучало в унисон. Впечатление, говорят, получилось разительное потому, что мой голос имел силу и густоту значительно большую по сравнению с голосом моего партнера-студийца.

После спектакля мне предложили не петь больше Ленского. Но я настаивал. Эта партия была оставлена за мной.

Вскоре на сцене Одесского театра я впервые спел партию Германа в «Пиковой даме». Эта попытка, несмотря на внешний успех, ясно показала мне, что мой Герман начнет свое сценическое существование лишь после того, как в музыке и тексте я найду для себя крепкие опорные точки.

Следующий спектакль «Пиковой дамы», состоявшийся через год в Московском Большом театре, укрепил во мне это мнение. По условиям договора в течение нескольких лет мне приходилось петь Германа полсезона в Москве и полсезона в Ленинграде. Мне предоставлялась возможность, во-первых,

проверять общую трактовку образа и детали своего исполнения на самой широкой и разнообразной публике, а во-вторых, петь с различными дирижерами и партнерами, каждый из которых в какой-то мере отразился на моей музыкальной и сценической интерпретации образа: такова сила взаимного творческого влияния в коллективе.

И постепенно, от спектакля к спектаклю, в напряженных поисках правдивого образа все яснее намечалась для меня характеристика моего героя, а отсюда—линия его сценического поведения.

Было бы заблуждением думать, что музыка и либретто «Пиковой дамы» должны давать всем певцам, исполняющим роль Германа, одно и то же представление об этом герое. В музыкальном материале оперы, а также и в текстовом для исполняющего центральную роль заключено много возможностей.

Для меня лично правда сценического образа Германа обусловливается не целостностью его стремлений, а их двойственностью. Моим Германом в разные моменты владеют различные страсти. Отсюда и естественное развитие и жизненность этого образа, а в борьбе двух стремлений—драматическая коллизия, определяющая в различные моменты окраску звука и детали сценического выполнения образа.

Кто такой Герман? Бедный офицер, попавший по собственной воле в среду «золотой» петербургской молодежи. Денег и знатности у него нет, но гордости много: никто не должен догадываться о его внутренних переживаниях; отсюда—замкнутость, сдержанность, чрезвычайная осторожность в словах и скупость в движениях. Нужно очень зорко следить за собой, чтобы случайным намеком кто-нибудь не оскорбил, не заставил страдать.

И вдруг—внезапно вспыхнувшая любовь. Драматизм создавшегося положения не в чувстве любви: при иных обстоятельствах на бедного и гордого человека оно могло оказать самое благотворное влияние. Но Лиза—внучка богатой графини, добиться ее руки можно только богатством,—и в этом трагическая экспозиция действия всей оперы в целом и образа Германа в частности. Ведь в таком состоянии и появляется впервые на сцену главный персонаж оперы. «Со мною? ничего!»—здесь не только обычная сдержанность и осторожность, а попытка скрыть от глаз любопытных приятелей начало новой трагедии безнадежной любви.

Но чувство слишком сильно, чтобы можно было скрыть его от других. Герман «владеть собой не в силах больше», а потому, негодуя на свою слабость, он все же признается Томскому: «Я влюблен!»

Только это чувство всецело определяет в первой сцене поведение образа, окрашивая в лирические тона вокальные фразы диалога Германа с Томским и последующее за ними ариозо: «Я имени ее не знаю...» Ни о каких картах нет еще и речи. Одна любовь всецело владеет Германом, и другим страстям сейчас нет места. Перед зрителем не маниак, а влюбленный.

Но такое состояние длится недолго. Нервы слишком напряжены, и достаточно небольшого внешнего толчка, чтобы пассивное примирение с судьбой обратилось в бурю протеста и негодования. «Как будто все соединилось, чтобы в борьбу вступить со мной...»—вот естественный переход к новому состоянию. «Она? Она его невеста! О, боже!»—с этого момента чисто лирические интонации исчезают: чувство любви остается, но к нему примешиваются теперь ревность и мучительное сознание своего бессилия. В дальнейшем развитии образа эти чувства будут играть решающую роль.

Музыка и текст квинтета включают Германа в основное настроение всей оперы. Этот же квинтет является своеобразным вокальным прологом к сцене «спальня графини». Это определяет и мою подачу своей партии в квинтете: и здесь и в сцене смерти графини много общих интонаций, которые определяются одним и тем же состоянием героя—сознанием своей обреченности: «В ее глазах ужасных я свой читаю приговор...»

Но Герман любит, и если сейчас владеют им мрачные предчувствия, то от отчаяния, от бессилия. А если разбогатеть? Золото вернет потерянное, и Лиза будет его. Но как добыть это золото? Все равно, все средства хороши.

С рассказа Томского о трех картах Герман уже другой: «...торжественно даю я клятву: она моею будет». В интонациях, в жестах—не прежняя покорность, а отчаянная решимость вступить в борьбу с самой судьбой.

Заключительная сцена первого акта, с моей точки зрения, не является ни остановкой в развитии образа, ни, тем более, возвратом к исходному положению: здесь неуверенность в том, что во имя любви он способен совершить смелость, вскрывает неотъемлемую черту в характеристике Германа —

двойственность его природы. В смене настроений, в резких переходах от смелых решений к мрачному унынию—жизненность данного персонажа. Там, в бурю, он клялся овладеть любовью Лизы, а сюда он приходит проститься, он хочет умереть, он признает свое бессилие.

Подлинная трагедия Германа должна начинаться только с момента смерти графини: «Она мертва! Сбылось!.. а тайны не узнал я...» Здесь начало безумия. Но для меня этот момент не является внезапным и неожиданным, а потому здесь совсем неуместен резкий переход от нормального состояния к невменяемости, одержимости. Музыка подводит к этому решающему этапу развития образа Германа еще с первой картины первого акта. И в этом—художественная сила и целостность партитуры Чайковского.

С этого момента любовь к Лизе отходит на второй план: Герман должен знать три карты. Средство стало целью. Но для зрителя далеко еще не ясно, какое начало возьмет верх. В борьбе двух исключающих друг друга страстей и заключается драматическая коллизия. Если зритель взволнован, то только потому, что, предчувствуя гибель Германа, все еще продолжает верить в благодатную силу любви.

И задача исполнителя сводится к тому, чтобы эту чрезвычайно жизненную коллизию сделать предельно яркой и ясной. Если Герман и во власти безумной идеи, то все же минуты просветления возможны, и их нельзя затушевывать. «В какую пропасть я завлек ее с собой!»—пусть это только краткое мгновение, но зритель должен воспринять его в полной мере. Для меня эти мгновения—очень благодарный материал для создания правдивого во всех деталях сценического образа.

Музыка всей оперы ведет к естественному завершению образа—к полному затемнению рассудка и трагической развязке. Но перед смертью вновь наступает мгновенное просветление: «Ах, как я люблю тебя, мой ангел!» Мне кажется, что здесь подлинный лирический подъем,—чем искреннее прозвучит эта мелодия, тем более завершенным в своей жизненной правдивости станет образ.

К. Е. АНТАРОВА
Заслуженная артистка РСФСР

МОЯ РАБОТА НАД РОЛЬЮ ГРАФИНИ В «ПИКОВОЙ ДАМЕ»

Партия графини в опере Чайковского «Пиковая дама» была моею первою ролью «старухи».

Я была еще очень молода, привыкла выступать только в молодых ролях, и поэтому, когда оркестр Большого театра попросил меня спеть эту роль в его бенефисный спектакль, я была и озадачена и смущена. Особенно страшило выступление в этом парадном спектакле, так как дирижировать им был приглашен директор Московской консерватории Сафонов, необычайно требовательный и строгий.

У меня не было никакого сценического опыта. Я понятия не имела о том, как должна вставать, садиться, двигаться старуха, каким должен быть ритм ее переживаний.

Эти вопросы мучили меня в продолжение всего времени, пока я учила музыкальную партию графини, а ответа на них я не находила. Дни текли, а внутреннее понимание образа было все так же бедно.

Тогда я решила отыскать в Москве А. П. Крутикову, бывшую артистку Большого театра, жившую в то время уже в полном забвении; на нее мне указал кто-то из товарищей, как на лучшую исполнительницу роли графини, в свое время заслужившую одобрение самого П. И. Чайковского.

В Петербурге в самом начале моей артистической карьеры, в 1907 году, когда я пела Миловзора и Полину, я видела

в роли графини артистку Мариинского театра Славину. У меня сложилось впечатление, что все графини, так же как она, должны быть рослыми и полными, и это немало смущало меня в данный момент, так как роста я была среднего и ни важностью, ни величественностью не обладала.

Когда я вошла к Крутиковой (она снимала меблированную комнату в ныне снесенном доме на площади Революции), я была потрясена и изумлена. Передо мною стояла маленькая, сухонькая, до-нельзя раскрашенная... живая пиковая дама. Я очень благодарна моей милой, усердной и доброй первой учительнице сцены за ее дальнейшие уроки. Но особенно много дало мне первое впечатление при встрече с ней: я как будто сразу поняла свою задачу. «Вот чего мне нужно добиться на сцене»,—пронеслось в моих мыслях, как только я на нее взглянула.

Но как добиться этого двадцатипятилетней женщине, не получившей никакой сценической подготовки?

Начались наши уроки. На них обязательно присутствовал живший рядом в номере Б. Б. Корсов, в свое время знаменитый артист Большого театра. Он усаживался в кресло, следил, поправлял и жестоко критиковал меня. Особенно придирчив он был к моей французской речи, которой сам владел в совершенстве.

Крутикова старалась передать мне свое толкование образа графини, требуя подражания.

Но вряд ли этот метод дал бы плодотворные результаты, если бы внешний облик моей учительницы, ее наружность, ее старческие манеры не помогли мне в моей работе над ролью графини. Раскрашенные увядшие щеки старой певицы, ее испорченные подагрой руки и ноги, одеревянелая походка, дрожащая голова были для меня живым образом графини, чудесно слитым с музыкой Чайковского.

И я усваивала не столько ее указания, сколько весь процесс ее движений, весь облик ее внешней жизни. Наблюдала, как она ходила, едва волоча ноги и опираясь на палку, садилась в кресло, предварительно ощупав его руками и долго опускаясь на сиденье.

Первые три урока приводили меня в отчаяние. Моим ногам хотелось гибко отскакивать от пола, а надо было научиться их волочить и еле-еле сгибать; это поглощало все мое внимание и было для меня мучительно.

Надо было постичь, как «опереться на палку», в которой

я не только не чувствовала нужды, но видела одну лишь помеху. Точно так же и дрожащий в неверной руке лорнет причинил мне множество огорчений.

Мало-помалу мне удалось овладеть внешностью старухи-графини. Но голос!.. молодой, металлический голос! Что с ним делать?

Тут мне пришел на помощь Корсов. Он привел мне в пример многих артистов и особенно Ф. И. Шаляпина, который никогда не старался изменить своего молодого голоса в партиях стариков и, несмотря на это, был стариком, потому что смысл его слов и фраз, значительность исполнения музыкальной фразы сливались в одно гармоничное целое с внешним обликом, движениями, всем ритмом образа.

Весь месяц, который оставался до бенефиса оркестра, пролетел для меня, точно вихрь. Я ездила в Третьяковскую галлерею и другие музеи, где искала лица старух и изучала морщины старости для грима, искала характерные для старости позы.

Наступающий спектакль был моим мучением. Я могла думать только о своей старухе. Мне казалось, легче спеть сто раз подряд Ратмира или Ваню, чем исполнить один раз мою зловещую старуху: как передать ее манеры, походку, вставанья, закутыванья в пелерину, и все это строго в ритме, данном в музыке!

Наконец, наступил день спектакля.

Не рассказываю о первой генеральной репетиции, о том жутком моменте, когда я увидела себя в седом парике, со старческим лицом, в старинных фижмах, сгорбленной, опирающейся на палку. Подойдя к зеркалу в полном туалете, я себя не узнала и готова была расхохотаться, забыв и страх и волненье. Но внезапный стук в дверь уборной и голос режиссера: «Можно начинать», мгновенно вернули меня к действительности.

Страх снова забрался во все поры, и, едва владея собой, я поплелась на сцену в своей широчайшей, необъятной робе, волоча ноги и с трудом пролезая в двери. На этот раз страх был мне добрым союзником, и руки мои естественно дрожали.

Первый выход, и весь спектакль, и целая серия дальнейших спектаклей—все было только более или менее четким втискиванием себя в образ чужой, в образ графини-Крутиковой, а Антарова была только каким-то отражающим зеркалом этого чужого образа.

Прошло несколько лет, и я встретилась в художественной работе с К. С. Станиславским. Тут только я поняла, что не удовлетворяло меня в моей графине, несмотря на хорошие отзывы и похвалы. В ней не было меня, Антаровой, моей артистической индивидуальности. И я не знала, как перейти от воспринятых—я не хочу сказать плохих на этот раз, но все же штампов—к активной жизни на сцене.

Занятия с Константином Сергеевичем раскрыли мне новые задачи. Образ графини перестал существовать для меня изолированно, вне эпохи, среды, воспитания и т. д. Характерные особенности быта, обстановки, окружающей графиню, стали для меня столь же необходимыми и конкретными, как и ее движения, походка, жесты. Константин Сергеевич научил меня раскрывать всю линию жизни человеческого тела (т. е. логическую последовательность внешних физических действий), которая развивалась параллельно с линией внутренней жизни образа.

Постепенно мне стали не нужны костыли условной передачи роли. Я начинала жить естественной жизнью на сцене, так как мое воображение легко переносило меня из пышных зал парижских дворцов в Летний сад или в скучные и угрюмые палаты самой старухи-графини.

Я нашла в своем сердце ритм пульса графини, то волочащей в изнеможении ноги, то храбрящейся, старающейся выпрямить свой согнутый стан, то опускающейся в изнеможении—после бала и новой роковой встречи с Германом—в свое любимое кресло, то молодеющей в воспоминаниях.

Кресло, подушка, которую мне клали приживалки под ноги, ночной столик, колокольчик—все становилось моим собственным, и я неизменно приходила всегда заранее на сцену посидеть в кресле, побыть в комнате и устроить все для себя именно так, как мне было удобно. И все вокруг меня составляло неотъемлемую часть меня самой, всей моей воображаемой жизни.

Большой помощницей в углублении образа была мне сестра К. С. Станиславского—Зинаида Сергеевна Соколова. Не один раз мы с нею беседовали об отдельных сценах и эпизодах роли; и ее исключительная любовь к искусству не знала усталости в работе.

Волшебное слово К. С. Станиславского «если бы» придавало крылья моему воображению; в каждом спектакле мне начинало казаться новым то или иное место в роли. В зави-

симости от настроения, мои задачи бывали разными, и выражение музыкальных фраз было иное.

Разбор роли мною повторялся много раз. Вернее сказать, сколько раз я пела графиню, столько раз о ней и думала. Но не скоро я пришла к пониманию, что в каждой фразе, которую произносишь на сцене, в каждой интонации живет подтекст, отражающий твою внутреннюю жизнь, воплощенную в сценическом образе, твою индивидуальность, которая отличает твое понимание роли графини от других ее исполнительниц.

В начале моих исканий мне часто мешали режиссеры, сбивавшие меня вновь на штампы. В прежнем Большом театре найти с ними общий язык было такою же трудностью, как вовлечь в творческое общение партнера, для которого на первом месте стояли высокие ноты.

Но чем больше я входила в понимание системы К. С. Станиславского, тем менее мне мешало все внешнее.

С горечью должна сказать, что в Большом театре в мое время очень мало думали об артисте, о том, чтобы ему было уютно и удобно на сцене. Вот почему меня поражала работа Константина Сергеевича, его забота о каждом исполнителе, о связи в единый внутренний ритм спектакля всех и каждого артиста. Работая с нами в студии над «Вертером», Константин Сергеевич научил меня так глубоко входить в свой творческий круг внимания (который он называл «кругом публичного одиночества»), что я перестала в роли графини страдать от всяких случайностей. Я не видела публики, рампы, кулис, видела не актеров, а подлинных Германа, Елецкого, Лизу и т. д.

Работа над образом графини была одной из самых кропотливых во время моей театральной жизни. Каждый раз, когда мне надо было вечером петь, я весь день уже чувствовала и сознавала себя тем, кого надо изобразить вечером.

В своем воображении, в движениях я уже не была свободна: я была пленена той эпохой, той личностью, которая смотрела на меня из клавира оперы. И я видела не рисунок нот, не слова, подписанные под ними, но свой подтекст, свой смысл каждого слова. Кусок подлинной жизни смотрел на меня со страниц клавира, и эту жизнь создавало мое воображение.

Пока слово, смысл которого создал сам артист, например, в восклицании: «Лиза, отопри», не выливается или в раздра-

жение, или в страх, или в мольбу, или в приказание и т. п.,— артист не сольется в полной гармонии с музыкальной фразой, не сделает ее живою. И если он не найдет параллельно в движениях своего тела, во взгляде, в походке того ритма, который отвечает смыслу найденного подтекста каждой звучащей фразы,—образа не будет.

Магическое «если бы» Станиславского помогало полностью перевоплотиться в жизнь роли, жизнь, которая реально существовала для меня на протяжении всего спектакля, которая со сцены уходила со мной за кулисы, которая превращала зыбкие холщевые стены декораций в роскошные дворцовые апартаменты или мрачную старушечью спальню.

Работа над образом графини в «Пиковой даме» была для меня мостом между молодыми и старыми ролями. Я пела Полину и пастушку, Ольгу («Евгений Онегин») и вскоре после графини стала петь и няню. Но все эти роли были в моем репертуаре одновременно.

Старая графиня была первой партией, на которой я поняла, как должен творить артист, не надеясь только на свое вдохновение.

Кроме Сафонова, мне приходилось петь партию графини с многими другими дирижерами—с В. И. Сук, Бруно Вальтером, С. Кусевицким, М. М. Ипполитовым-Ивановым, Л. П. Штейнбергом и другими.

Чаще всего мне приходилось петь «Пиковую даму» под руководством В. И. Сук. Этот тонкий дирижер никогда не стремился выявить себя в Чайковском. Он высоко ставил творчество Петра Ильича и ненавидел, когда артисты вносили в партии что-либо от себя, не вытекавшее логически из музыки Чайковского.

Будучи лично знаком с Петром Ильичем, В. И. Сук получил от него немало указаний, которым следовал всегда точно; однако он не стеснял артиста, если его толкование тех или иных мест в партии было обосновано и талантливо.

В моей работе над графиней у меня не было недоразумений с В. И. Сук. Он почти не делал мне замечаний и только иногда, на своем своеобразном языке, с мягким «л», как у не овладевших речью детей, роняя словечко: «отльично», крепко упирая на «о» и чрезвычайно смягчая «ч».

В. И. Сук не видел образа вне музыки. Первое, что было для него основным и непреложным,—это *звучание* музыки Чайковского. Сценический образ у него был не то что на

втором плане, но он его *принимал* только тогда, когда было на высоте музыкальное *звучание*.

В. И. Сук был чудесный аккомпаниатор и делал все от него зависящее, чтобы голос артиста доносился до слушателей как можно лучше, и никогда не выводил звучание оркестра за пределы вокальных возможностей певца. Владея в совершенстве оркестром, этим страшным драконом, который в его руках был то грозным, то становился кротким ягненком, он так умел подать певца, что ни одно слово его не пропадало для публики, хотя не всегда и не у всех были мощно звучавшие голоса.

В. И. Сук очень любил «Пиковую даму» и дирижировал ею прекрасно. Он добивался от нас полного звучания в ансамблях. И не было спектакля, когда бы он забыл притти за кулисы и до начала спектакля не прорепетировал со всеми участниками квинтет первого акта. Это—я помню—потом сделалось традицией в театре, обязательной для всех дирижеров, которые дирижировали этой оперой.

Внимание В. И. Сук к исполнению солистов было огромно. Он так запоминал ошибки каждого, что если не мог найти тут же виновного, который успевал спрятаться от него, то все равно артист не мог избежать его распеканий. «Что вы мне там напевали в «Пиковой даме»?—обращался он к артисту, хотя в данный миг была репетиция «Садко», «Руслана» или Евгения Онегина» и со времени спектакля прошла целая неделя. И провинившийся непременно получал свою порцию добродушных распеканий, которые почти всегда происходили под общий веселый смех. В. И. Сук любил смеяться, всегда был в хорошем настроении и ласково поблескивал глазами из-под пенсне.

Спектакли его всегда были радостны, приподняты, всегда как-то парадны. В них не было места будничности и скуке. Хотя он и обращал большое внимание на звук и точность исполнения, но всегда тонко и чутко следил за игрой артиста и давал ему возможность выразительно подать свою речь. Однако Вячеслав Иванович не вмешивался в сценические дела режиссера, за теми редкими исключениями, когда режиссер мешал звучанию своими измышлениями.

В моей памяти звучит для меня и сейчас «Пиковая дама» под управлением В. И. Сук, а песенка графини у камина под его мягкий, легкий и чуткий аккомпанемент не забудется никогда.

Другой замечательный дирижер, с которым мне пришлось встретиться в «Пиковой даме», был Бруно Вальтер.

У этого дирижера также восхитительно, полно и мягко, во весь тон, без форсировки, звучал оркестр. Он также прекрасно аккомпанировал певцам, в то же время умея передать все бури стихий и страстей. Это был человек большой культуры и живого воображения, видевший музыку воплощенною в те или иные образы.

На его лице артист замечал отражение всего того, что он делал и говорил на сцене. Казалось, достаточно было вздохнуть, чтобы Вальтер перехватил ваш вздох и ответил вам движением своей палочки. Полный контакт певца и дирижера характерен был в нашей работе с Вальтером. Его указания были высокоавторитетными, а подавались они в очень вежливой и деликатной форме и не носили характера требований, а скорее собеседования, где всегда звучали фразы: «Вы согласны с этим? Вам это удобно?»

Многие места в толковании отдельных арий у него были несколько своеобразны и нам непривычны. Но они ничем не нарушали цельности музыкальных образов Чайковского. Поэтому все артисты охотно принимали его указания, а некоторые оставили в своем дальнейшем исполнении нюансы, предложенные Вальтером, против которых не возражал и В. И. Сук.

В целом исполнение нашей родной музыки у Вальтера, быть может, было несколько ниже, чем исполнение В. И. Сук. Но отдельные места были так ярки, так темпераментны, так зловеще выделял он, например, эпизоды всех встреч графини с Германом, что захватывал и самих исполнителей и весь зрительный зал.

Г. С. УЛАНОВА

Заслуженная артистка РСФСР

ЛЕБЕДЬ

В начале 1929 года неожиданно для меня художественный руководитель балетной труппы Ф. В. Лопухов поручил мне роль Одетты и Одиллии в «Лебедином озере». Эта ответственная работа была дана мне, очевидно, в порядке выдвижения молодежи; до меня М. Семенова, танцуя ответственные партии, доказала, что такой метод выдвижения молодых танцовщиц приводит к очень положительным результатам. Теперь предстояло и мне показать театру, что он не ошибся, возлагая на меня какие-то надежды.

Но в себе я не была уверена. В музыке разбиралась плохо, техника была слаба, а о работе над сценическим образом я не имела никакого понятия. Приходилось точно исполнять все указания моих руководителей. Гердт показывала мне движения, а Лопухов беседовал со мною о музыке Чайковского, об образе. Но из этих объяснений доходило до меня в то время очень немногое. Мне было ясно только одно: в некоторые моменты я—птица, и это требует соответствующих движений и поз, а в другие моменты—девушка.

Танцовать пришлось с Дудко, постоянным партнером Гердт. Принца он танцовал не в первый раз, и это несколько приободрило меня. Лебедь прочно вошел в мой репертуар, и мне довольно часто приходилось танцовать в этом балете Чайковского, что несомненно имело для меня большое значение.

Перед каждым спектаклем на репетициях я сама или же по указанию товарищей и балетмейстера прибавляла кое-что к уже сделанному, исправляла ошибки, преодолевала технические трудности.

Эта работа проходила в сопровождении музыки Чайковского, чрезвычайно выразительной и глубокой по настроению. Если на первых спектаклях «Лебединого озера» я мало задумывалась над образом девушки-лебедя, а потому в танце и не могло быть достаточной выразительности, то постепенно, вслушиваясь в музыку, я находила какие-то новые танцовальные нюансы. У меня рождалось желание не просто хорошо и чисто выполнить ту или иную вариацию, а передать в танце, в движениях, в позах свое настроение, вызванное музыкой и содержанием балета.

Так музыка Чайковского, сначала помогая мне только в танце, постепенно начинала вводить в образ девушки-лебедя. Для меня уже стали намечаться в этой музыке какие-то определенные моменты, которые послужили в дальнейшем отправной точкой в моей работе над образом. Особенно выразительной казалась мне музыка первой встречи с принцем и последнего акта.

Мне пришлось дважды работать над ролью Одетты — первый раз с Лопуховым, а потом с Вагановой, в ее переделке этого балета. К этому времени я приобрела уже некоторый сценический опыт и много раз танцовала лебедя. Понятие о сценическом образе в танце уже не было для меня незнакомым. А музыка балета Чайковского была понятной настолько, что определяла все мое сценическое поведение. Я начинала даже замечать, какое из моих движений яснее определяет основные черты лебедя-девушки, и старалась от начала до конца быть в образе.

Кое-что в прежней постановке мне стало казаться недостаточно убедительным. По моему мнению, в финальной сцене прежней постановки для танцовщицы не было достаточного материала для создания эмоционального танца. И получался разрыв между танцем и музыкой, между музыкой и образом. В беседах с постановщиком балета у меня родилась мысль изменить картину смерти лебедя. Выстрел, стремительное появление смертельно раненного лебедя явились очень удобной отправной точкой для эмоционального танца. Птица бьется в предсмертной агонии. Это определяет мои танцовальные движения и помогает углубить трагизм момента.

Но, с другой стороны, новая постановка создавала для меня, с точки зрения ясности развития образа, некоторые серьезные затруднения. Так, например, до сих пор я не могу найти верной линии сценического поведения во втором акте. В старом либретто девушка превращена злым гением в лебедя. При первой встрече лебедя с принцем зарождается взаимная любовь. Злой гений хочет испытать силу этой любви—и на балу появляется лебедь, но в другом «оперении». Ошибка принца, а не измена приводит лебедя к смерти, а через смерть—к освобождению от чар злого гения.

Такое содержание совершенно точно указывало мне мое сценическое поведение на балу у принца. Кроме того, оно вносило определенный смысл в танец: adagio было построено на внутренней борьбе—лебедь хочет сказать своему возлюбленному, что он ошибается и что эта ошибка является для нее роковой. Хочет сказать, но не может. И все adagio получает драматически насыщенный колорит.

А в новой постановке появление лебедя носит какой-то формальный характер. Что это—лебедь или только воспоминание принца о лебеде, о любви, о клятве? Мне непонятен и сам костюм лебедя—он ни в какой мере не определяет моего поведения в этой сцене.

С другой стороны, снижается и образ принца: увидев другую девушку, он забывает о лебеде. Преданная любовь, на которой построен сюжет балета, сводится к мимолетному увлечению, а принц превращается в пустого ветреника. Для меня при таком положении исходная точка потеряна и весь второй акт в развитии образа Одетты ничем не заполнен.

Несмотря на серьезные недочеты, в этой постановке много танцовальных мест, хорошо характеризующих Одетту. Особенно интересны adagio и вариация второй картины первого акта и танцы третьего акта. В вариациях особенно характерными для лебедя являются часто повторяемые rond de jambes. В них есть что-то напоминающее движения и взлеты птицы. В отдельных позах, с точки зрения классического танца, может быть, не совсем правильных, есть то, что дает мне возможность донести до зрителя характерные черты образа.

Но в концовке этой вариации можно очень легко нарушить цельность образа. Характер вариаций определяет лиризм танцовальных движений. И вдруг—неожиданная и чрезвычайно трафаретная концовка, с обязательными в данном случае турами по косой линии. Здесь танцовщице, чтобы

Заслуженная артистка РСФСР Г. С. Уланова в роли лебедя («Лебединое озеро»)

сохранить цельность характеристики, приходится придавать рукам соответствующие движения, которые должны воспроизвести взмахи крыльев лебедя в полете. Такое движение рук сопровождает каждый тур. Но, несмотря на эти детали, придающие танцу определенный колорит, концовка его все же сбивает меня.

Для того чтобы зритель понял замысел балетмейстера и танцовщицы, создающей средствами хореографии сценический образ, нужно прежде всего сделать танец технически совершенным. Без легкости в преодолении больших технических трудностей сценический образ останется не раскрытым. А потому мне пришлось много поработать, чтобы в каждом движении чувствовался лебедь.

Передо мной стояло задание: человеческому корпусу, воспитанному на «классике», придать движение птицы, причем лицо должно было сохранять от начала до конца одно выражение, вернее—не выражать никаких эмоций.

Но больше всего пришлось поработать над руками. В их движениях принимали участие и плечи, и лопатки, и вся спина, что резко противоречило давно установившимся канонам классического балета.

Преодоление этих технических трудностей позволило мне углубить и сам образ лебедя. Я чувствую, что мой танец не противоречит музыке, что он связан с ней. После многих лет работы танцовальные движения стали выражать внутренние состояния образа. Мне легко оставаться в образе до конца спектакля—и это самое главное. И хотя еще очень многое недоработано и несовершенно, но, танцуя лебедя, я каждый раз чувствую, что мне в какой-то мере удается передать зрителю лирику музыки и образа.

Впрочем, в этом отношении очень много зависит от партнера. Я танцовала лебедя с Дудко, с Сергеевым, Чабукиани и Ермолаевым, и каждый раз мое исполнение несколько изменялось. Дудко и Сергеев вносили в мою танцовальную интерпретацию образа еще больше лирики, а Чабукиани и Ермолаев придавали моему танцу энергию и темперамент.

Но все это касается только мельчайших нюансов—в целом мой образ лебедя неизменный вот уже в течение нескольких лет.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРОГРАММЫ М. ПЕТИПА

«*Спящая красавица*»,

ФАНТАСТИЧЕСКИЙ БАЛЕТ В ПЯТИ КАРТИНАХ[1]

Пролог

1-я КАРТИНА

Крестины принцессы Авроры. Зал для празднеств во дворце короля Флорестана XIV. Направо возвышение для короля, королевы и фей—восприемниц принцессы Авроры. В глубине дверь в прихожую. Придворные дамы и вельможи, стоя группами, ожидают выхода короля и королевы.

1) Церемониймейстеры расставляют всех по местам, напоминая установленный порядок приношения полагающихся поздравлений и пожеланий королю, королеве и могущественным феям, приглашенным восприемницами на крестины принцессы Авроры.

1) (При открытии занавеса—салонный марш для выхода придворных дам и вельмож.)

2) Каталябют, окруженный дворцовыми слугами, проверяет список приглашений, посланных феям. Все выполнено согласно приказанию короля. Все готово для праздника—двор весь налицо, а прибытие фей ожидается с минуты на минуту.

---

[1] Программа представляет собою прошитую тетрадь плотной писчей бумаги в 12 листов (заинвентаризована в ГЦТМ под № 259083). Она заключает в себе окончательно отбеленные и суммированные записи балетмейстера, в разное время передавшиеся П. И. Чайковскому. Тщательным каллиграфическим почерком М. И. Петипа в ней изложено последовательное развертывание действия балета. Черными чернилами записан режиссерский план, красными, которые у нас даны курсивом, — пожелания музыкальной иллюстрации. Соответствующие абзацы, написанные разными чернилами, пронумерованы аналогичными номерами и связаны на полях красными скобками. В описании пролога вначале все написанное красными чернилами еще заключено в особые красные скобки, в последующей работе это отсутствует. Кроме того, на полях рукописи сделаны в некоторых местах (у нас особо оговоренных в примечаниях) добавочные ремарки. Подписана программа балетмейстером дважды — в начале и в конце, а наверху заголовной страницы проставлены даты окончания беловой рукописи: «10 июля 1889 г.»; после заголовка следует ремарка карандашом. «Я окончил писать 5 июля 1889 г.».—Программа написана на французском языке; перевод Ю. А. Бахрушина.

2) (Для маленького рассказа Каталябюта марш делается немного более серьезным и полукомическим.)

3) Фанфары. Выход короля и королевы, предшествуемых пажами и сопровождаемых воспитательницами и кормилицами принцессы Авроры, которые несут колыбель с венценосным ребенком.

3) (Фанфары. Ширжая и величественная музыка.) Не успели король и королева занять свои места на возвышении и установить колыбель, как церемониймейстер объявляет о прибытии фей.)

4) Выход фей. Феи Кандид, Флер-де-Фарин, Виолант, Канареек и Крошка первыми входят в залу.

4) (Грациозные $^3/_4$.) Король и королева встречают их и приглашают взойти на возвышение.

5) Выход феи Сирени—главной восприемницы Авроры. Она окружена своими приближенными гениями, которые несут большие опахалы, благовония и поддерживают шлейф своей повелительницы. По знаку Каталябюта выбегают пажи и

5) ($^3/_4$ шире.)

6) юные девушки с подушками из брокетеля, на которых лежат подарки, предназначенные королем восприемницам его дочери. Пришедшие образуют прелестные группы, поднося каждой подарки, которые ей предназначены.

6) ($^3/_4$ довольно оживленные и танцовальные) пажи и юные девушки появляются танцуя.

7) Феи сходят с возвышения. В свою очередь они идут одаривать свою крестницу.

7) Маленькая интродукция для Pas de six.

Pas de six

Сладостное адажио. Маленькое аллегро

Вариации	*Кандид* *Флер-де-Фарин—текучая* *Крошки—которая сыплется (?)* *Канареек—которая поет* *Виолант—$^2/_4$ оживленная (дерганная)* *Фея Сирени—сладострастная вариация* *Коли—$^2/_4$ стеганные и быстрые*

8) Фея Сирени в свою очередь желает подойти к колыбели, чтобы принести свой дар Авроре.

8) От 8 до 16 тактов, когда фея Сирени желает подойти к колыбели.

9) Но в это время раздается громкий шум в прихожей. Вбегает паж и сообщает Каталябюту, что к дверям дворца подъехала новая фея, которую забыли пригласить на празднество. Это фея Карабос—самая могущественная и злая во всей округе. Каталябют в ужасе. Как он смог ее забыть, он—столь исполнительный! Весь дрожа, он приближается к королю, чтобы объяснить свою оплошность, свою вину. Король и королева взволнованы. Эта забывчивость первого гофмаршала может вы-

звать большие несчастья и повлиять на судьбу их дорогого ребенка. Даже феи кажутся неугрюмыми.

9) Когда раздается громкий шум[1]*—очень оживленное движение.*

10) Карабос появляется в тачке, влекомой шестью жирными крысами. За ней следуют нелепые пажи—калеки. Король и королева умоляют ее простить оплошность Каталябюта. Его подвергнут тому наказанию, которое пожелает фея. Каталябют, еле живой от страха, бросается к ногам злой феи, умоляя пощадить его, взамен верной службы до конца дней.

10) Фантастическая музыка.

11) Карабос насмехается и забавляется тем, что вырывает у него клочья волос, бросая их своим крысам, которые их и пожирают. Вскоре Каталябют делается совершенно лысым.

11) Она насмехается и забавляется тем, что вырывает у него клочья,—музыка по положению. Пажи ехидно смеются.

12) «Я не восприемница Авроры,—говорит Карабос,—но все же хочу принести ей и свой дар».

12) «Я не восприемница»—музыка меняется и делается ласкательной.

13) Добрые феи умоляют ее не отравлять счастья доброго короля и убеждают простить неумышленную забывчивость гофмаршала.

13) Музыка делается нежной, когда феи убеждают простить.

14) Карабос лишь смеется над ними—ее веселость передается ее пажам-калекам и даже ее крысам. Добрые феи с отвращением отворачиваются от своей сестры.

14) Карабос лишь смеется—легкий свист.

15) «Аврора благодаря дарам своих восприемниц,—говорит Карабос,—будет красивейшей, прелестнейшей, разумнейшей принцессой вселенной. Я не в силах отнять у нее этих качеств. Но, чтобы счастье ее никогда не было нарушено,—видите, какая я добрая,—знайте, что после того, как она хоть раз уколет себе палец или руку, она заснет, и сон ее будет вечным». (Король, королева и весь двор удручены.)

15) Для этого небольшого рассказа—сатирическая, дьявольская музыка.

16) Карабос поднимает свой жезл над колыбелью, произнося заклинанья, затем, в восторге от злой проделки, учиненной над своими сестрами, разражается смехом. Бешеное веселье чудовищ ее свиты.

16) Произнося заклинанья—небольшой фантастический, гротесковый танец для пажей-калек.

17) Но фея Сирени, которая еще не принесла свой дар крестнице и спряталась за колыбелью Авроры, выходит из своей засады. Карабос смотрит на нее с недоверием и гневом. Добрая фея наклоняется над колыбелью. «Да, ты заснешь, моя маленькая Аврора, как пожелала того наша сестра Карабос,—говорит фея Сирени,—но не навсегда. Придет день, когда явится принц, который, восхищенный твоей красотой, запечатлеет поцелуй на твоем челе, и ты прервешь свой долгий

---

[1] Петипа повторяет слова из предыдущего абзаца, чтобы яснее указать место музыки, — это он делает местами во всей программе.

сон, чтобы стать спутницей жизни этого принца и жить в счастье и довольстве».

17) Фея Сирени, которая еще не принесла свой дар—нежная и немного насмешливая музыка.

18) Разъяренная Карабос садится в свою тележку и исчезает. Добрые феи группируются вокруг колыбели, как бы защищая свою крестницу от злой сестры. (Картина.)

18) Разъяренная Карабос—энергичная, сатанинская музыка. Группа вокруг колыбели. (Картина.)

Конец пролога

1-й акт

2-я КАРТИНА

Четыре жениха принцессы Авроры. Парк дворца Флорестана XIV. Направо от зрителя—вход во дворец. Верхние этажи дворца скрыты листвой деревьев. Мраморный фонтан в стиле XVII века в глубине сцены [1].

1) Авроре исполнилось 20 лет. Видя, что предсказание феи Карабос не сбывается, Флорестан в восторге.

1) При поднятии занавеса молодые поселяне и поселянки, образуя группы, заканчивают работу над высокими гирляндами цветов, которые они мастерят для праздника молодой Авроры. (Радостная музыка.)

2) Сцена сплетен.

2) Сцена и танец сплетен вязальщиц от 32 до 48 тактов $^2/_4$.

3) Каталябют, волосы которого так никогда и не отросли, носящий нелепый парик, накладывает взыскания на нескольких поселянок, которые пришли ко дворцу с иголками и шитьем.

4) Он заставляет прочесть им указ, запрещающий употребление иголок или булавок на расстоянии ста верст вокруг королевской резиденции. Он приказывает отвести их под стражей в тюрьму.

3) Выход Каталябюта. Он счастлив при виде поселянок. Он их благодарит. (Музыка изменяется—порыв гнева.)

4) Он меняется при виде вышивающих старух с иголками. При чтении указа его гнев увеличивается, и он приказывает заключить их в тюрьму.

5) Король и королева появляются на террасе дворца. Четыре принца, претенденты на руку Авроры, сопровождают их. Король спрашивает, какой проступок совершен поселянками, отправленными в тюрьму. Каталябют объясняет причину ареста и показывает улики. Король и королева возмущены. «Пусть они подвергнутся каре за свой проступок и никогда более не увидят ясный день».

5) Король, королева и четыре принца на террасе. Характерная и благородная музыка. 4 такта для вопроса и 4 такта для ответа—это произносится 4 раза. Широкие $^2/_4$. К примеру,

---

[1] Сбоку ремарка Петипа: «Я изменил то, что написано в программе».

вопрос: «Куда вы ведете этих женщин?»—4 такта. Ответ: «В тюрьму»—4 такта. Вопрос: «Какой проступок совершен этими поселянками?»—4 такта. Каталябют показывает улики—4 такта (от 32 до 48 тактов). Гнев короля, который возмущен. Пусть они подвергнутся наказанию за свой проступок. Энергичная музыка.

6) Принцы Шарман, Авенан, Флер-де-Пуа и Фортюнэ умоляют о прощении виновных. Ни одной слезы не должно пролиться в королевстве Флорестана в тот день, когда Авроре исполнилось 20 лет. Король позволяет себя умилостивить.

6) Принцы умоляют о прощении виноватых. Для этой просьбы—24 такта. Король позволяет себя умилостивить.

7) Общее оживление, танцы и хороводы поселянок. Да здравствует король Флорестан. Да здравствует принцесса Аврора.

7) Общее оживление от 8 до 16 тактов, чтобы занять места. Певучий вальс (текучий)—150 тактов. Кордебалет[1].

8) Четыре принца никогда не видали принцессы Авроры, но все они—обладатели медальонов с портретом дочери короля. Все они во власти пламенного желания быть любимыми и заверяют в этом Флорестана и королеву. Последние им сообщают, что дают полную свободу своей дочери остановить свой выбор на ком-либо из них. Тот, кого она полюбит, будет их зятем и наследником королевства.

8) Четыре принца никогда не видали принцессы Авроры. Музыка, выражающая нежное волнение и пламенное желание быть любимыми. Каждый по отдельности любуется медальоном с портретом молодой принцессы—24 такта.

9) Выход Авроры. Она выбегает в сопровождении своих фрейлин, которые несут букет и венки. Четверо принцев поражены ее красотой. Каждый из них жаждет быть оцененным и любимым ею. Но Аврора танцует среди влюбленных в нее, не отдавая никому предпочтения.

9) От 16 до 24 тактов, которые переходят в другой темп. Для выхода Авроры—отрывистые кокетливые $^3/_4$—32 такта, закончить 16 тактами $^6/_8$—фортэ.

10) Pas d'action. Большое адажио, очень живое. (Mosso.) Соревнование принцев. Порой музыка выражает ревность, потом кокетство Авроры, а затем широкая и величественная музыка для окончания.

11) Аллегро для фрейлин—48 тактов, закончить темпом польки для пажей.

12) Вариация Авроры. Пиччикато для скрипки, виолончели и арфы или, наконец, для лютни и скрипки.

13) Кода—быстрые $^2/_4$ (vivace)—96 тактов.

Что происходит во время адажио и pas d'action? Соревнование принцев—кокетство Авроры. Король и королева убеждают ее сделать выбор. «Я еще так молода,—отвечает Аврора,—позвольте мне радоваться жизнью и свободой».—«Поступай как желаешь, но подумай, что государственные соображения требуют, чтобы ты была замужем и подарила бы наследника

---

[1] Сбоку карандашом ремарка Петипа: «Па с обручами (ново)».

своему государству. Прорицание Карабос не перестает нас волновать!»—«Успокойтесь, отец. Чтобы прорицание сбылось, надо, чтобы я наколола себе руку. Я пою, танцую, забавляюсь, но никогда не шью».

Четверо принцев ее окружают и обращаются к ней с просьбой потанцовать в их присутствии, так как она, говорят, по слухам, самая грациозная девушка, которая когда-либо существовала.

Аврора, со свойственной ей добротой, с удовольствием соглашается исполнить их просьбу. Она танцует в то время, когда фрейлины и пажи играют на лютнях и скрипках. Четверо принцев по очереди подходят к ней, говорят комплименты и выражают свои восторги. Она усугубляет свою грацию и легкость.

Ею восторгаются не только принцы и двор, но и все население города и деревень, молодые и старые, с любопытством следящие за изменением ее воздушного полета. Общее неистовство и пляски [1].

14) Вдруг Аврора замечает старуху, которая как бы отбивает такт ее танцам своим веретеном. (Я кончил писать программу [2].) Она завладевает пряслицем, которым то размахивает как скипетром, то подражает работе прядильщиц. Она находит новое удовольствие вызывать преклонение своих четырех поклонников. Но вдруг ее танец прерывается. Она смотрит на свою руку, наколотую веретеном и обагренную кровью. От страха ее танец превращается в неистовый бред. Она мечется из стороны в сторону и, наконец, падает без движения. Король и королева бросаются к своей любимой дочери и, увидав раненую руку принцессы, понимают всю глубину постигшего их несчастья. Тогда старуха с пряслицем откидывает свой плащ. Все узнают фею Карабос, которая насмехается над отчаянием Флорестана и королевы. Четверо принцев обнажают оружие и бросаются к ней, чтобы пронзить ее своими шпагами, но Карабос с адским хохотом исчезает в вихре пламени и дыма. Четверо принцев и их свита бегут в ужасе. В этот момент фонтан в глубине сцены освещается волшебным светом—фея Сирени появляется в струях воды.

14) Вдруг Аврора замечает старуху, которая своим веретеном отбивает такт—$^2/_4$ и которая переходит, все отбивая своим веретеном, к темпу $^3/_4$, веселому и очень певучему. Когда начинается $^3/_4$, Аврора схватывает пряслице, которым и помахивает как скипетром. Она вызывает у всех восхищение—24 такта вальса. Но вдруг (пауза)—боль, течет кровь! 8 тактов—темп 4—широкие. От страха она уже более не танцует—это уже неистовый бред, словно она укушена тарантулом. Она заканчивает тем, что падает без движения. Это неистовство длится от 24 до 32 тактов. Несколько тактов тремоло с рыданием и криками боли «отец, мать». Тогда-то старуха с веретеном

---

[1] Сбоку ремарка Петипа: «Надо будет сделать группы стариков, женщин и маленьких детей».

[2] Непонятное замечание в тексте Петипа, заключенное им в двойные скобки, но не зачеркнутое.

и откидывает свой плащ. Для этого торопливая хроматическая гамма во всем оркестре.

Узнают фею Карабос, которая насмехается над отчаянием Флорестана и королевы. Принцы, обнажив оружие, бросаются к ней. Короткая мужественная музыка, заканчивающаяся дьявольским темпом, когда Карабос с адским хохотом исчезает в вихре пламени и дыма. Четверо принцев бегут в ужасе. В этот момент фонтан в глубине сцены освещается—здесь нежная, фантастичная и волшебная музыка.

Этот отрывок должен быть длинным, чтобы хватило до конца акта.

15) «Утешьтесь,—говорит она плачущим родителям,—она спит и будет спать 100 лет; но чтобы ничего не изменилось для ее счастья, вы будете спать вместе с нею. Ее пробуждение будет знаком и для вас. Идите во дворец—я на страже вашей безопасности». Спящую принцессу кладут на носилки и уносят в сопровождении короля и первых придворных. Вельможи, пажи и стража преклоняются при прохождении шествия. Фея простирает свой жезл по направлению дворца. Все находящиеся у входа и на лестнице вдруг застывают. Всё засыпает, до цветов и вод включительно. Плющ и лианы вырастают из-под земли, закрывают дворец и уснувших людей. Деревья и заросли сирени, волшебный рост которых обязан могуществу феи, превращают королевский сад в дремучий лес. Приближенные гении феи Сирени окружают ее. Она наказывает им бодрствовать, чтобы ни один непосвященный не смог нарушить покой ее питомицы. Картина.

Конец 1-го акта

2-й акт

3-я КАРТИНА

Охота принца Дезире. 1) Лесистая местность. В глубине сцены извивается широкая река. Весь кругозор закрыт густым лесом. Направо от зрителя скала, покрытая растительностью. Лучезарное солнце освещает пейзаж.

При открытии занавеса на сцене никого нет. Слышны охотничьи рога. Это охота принца Дезире, преследующая волков и рысей в соседних лесах. Охотники и охотницы выходят на сцену, располагаются на отдых и закусывают на траве. Вскоре появляется и принц со своим воспитателем Галифроном и с несколькими вельможами двора его отца. Подают закуску для принца и его спутников.

1) Слышны охотничьи рога. Музыка охоты, которая переходит в мотив отдыха,—очень короткий.

2—3) Чтобы позабавить молодого принца, охотники и охотницы водят хороводы, метают дротики, стреляют из лука и выдумывают самые разнообразные забавы.

2—3) Вельможи двора короля предлагают сыграть в жмурки, в жгуты и т. д. Быстрые $^2/_4$ от 48 до 60 тактов.

Во время игр Галифрон побуждает своего воспитанника присоединиться к своему двору и быть в особенности любезным с дамами, так как он должен выбрать себе невесту из среды дворянства своей страны. У всех государей—соседей его будущего королевства—имеются лишь одни сыновья. Нет ни одной принцессы королевской крови, которую он мог бы избрать себе в жены.

4) Галифрон, пользуясь случаем, заставляет девушек—дворянок государства—дефилировать перед ними.

4) Галифрон, пользуясь случаем—другой мотив. 16 тактов ранее, чем начать танец.

По 24 такта для каждого танца этих дам.

5) 24 такта—танец герцогинь, благородных и горделивых.

6) 24 такта—танец баронесс, надменных и жеманных.

7) 24 такта—танец графинь, кокетливых и смешных.

8) 24 такта—танец маркиз-резвушек. Они берут маленькие дротики для того, чтобы дразнить присутствующих дам и кавалеров.

9) Одна из маркиз предлагает станцовать фарандолу так, как ее танцуют местные поселянки. Фарандолу для коды от 48 до 64 тактов—тяжелый темп мазурки.

(Заметка для меня. Группы жмурок. Они заигрывают с воспитателем. Они его задирают маленькими пиками или дротиками. Они могут закончить па де бурре или фарандолой с поселянами и поселянками, которые пришли предложить фрукты принцу.)

Все эти девушки стараются понравиться принцу, но Дезире, с кубком в руке, посмевается над бесплодными усилиями этих многочисленных красавиц. Его сердце еще не заговорило—он еще не встретил девушки, о которой грезит, и не женится ни на ком до тех пор, пока не найдет ту, которую ищет.

Все это говорится во время танцев.

10) Егери приходят сообщить, что обложили медведя в его берлоге. Если принц хочет его уложить, это верный, точный выстрел. Но принц чувствует себя усталым. «Охотьтесь без меня,—говорит он вельможам,—я хочу еще отдохнуть в этом столь приятном мне месте». Вельможи и двор удаляются, а Галифрон, который осушил не одну бутылку, засыпает рядом с принцем.

10) Егери приходят сообщить, что обложили медведя,—быстрые $^2/_4$, которые тихо замолкают, удаляясь—18 тактов.

11) Лишь только удалилась охота, как на реке появляется перламутровая ладья, разукрашенная золотом и драгоценными камнями. Фея Сирени, также восприемница и принца Дезире, сходит с нее. Принц преклоняется перед доброй феей, которая благосклонно его поднимает и спрашивает его, кого он любит.

— Ты еще никого не полюбил?—вопрошает она его.

— Нет,—отвечает принц,—благородные девушки нашей страны не сумели пленить моего сердца, и я предпочитаю

остаться холостым, чем жениться из-за государственных соображений.

— Если это так,—ответствует фея,—я тебе покажу твою будущую подругу—это красивейшая, прелестнейшая, разумнейшая принцесса во всей вселенной.

— Но где смогу я ее увидеть?

— Я вызову ее тень. Посмотри, по сердцу ли она тебе и сможешь ли ты ее полюбить.

11) Лишь только удалилась охота, как на реке появляется перламутровая ладья. Фантастическая, поэтическая музыка. Широкая музыка от 48 до 64 тактов.

12) Фея Сирени простирает свой жезл к скале, которая раскалывается и обнаруживает Аврору с ее спящими подругами. При новом мановении жезла феи Аврора просыпается и выбегает на сцену со своими фрейлинами. Лучи заходящего солнца освещают ее розовым светом[1].

12) При новом мановении жезла феи Аврора просыпается и выбегает на сцену. Сладострастное адажио. Небольшое кокетливое аллегро. Вариация для Авроры и маленькая кода. Для коды — музыка под сурдинку $^2/_4$, как в «Сне в летнюю ночь».

12 бис) Все это происходит во время танца Авроры и ее подруг.

Восхищенный Дезире следует за этой тенью, которая все время ускользает от него. Ее танец, то томный, то оживленный, очаровывает его все больше и больше. Он пытается ее схватить, но она выскальзывает из его рук и появляется там, где он не думал ее найти,—качающейся на ветвях деревьев[2]. Наконец, он ее видит вновь в расщелине скалы, где она и исчезает окончательно. Обезумевший от любви Дезире бросается к ногам своей восприемницы.

13) «Где обретается божественное существо, что вы мне показали? Ведите меня к ней—я хочу ее видеть, прижать ее к моему сердцу».

13) «Где обретается божественное существо, что вы мне показали?» Очень оживленная страстная музыка—48 тактов, которой должно хранить до панорамы.

14) «Идем»,—говорит фея и сажает принца в ладью, которая начинает спускаться по течению, в то время как Галифрон продолжает почивать. (Панорама.)

14) Ладья движется. Продолжительность музыки в зависимости от длины панорамы.

14 бис) Панорама.

Ладья быстро движется. Пейзаж делается все более и более суровым. День склоняется к закату. Вскоре наступает ночь. Ход ладьи искрится серебром. Вдали появляется замок, который вновь исчезает за изгибом реки. Но вот он, наконец, этот замок—цель путешествия.

Конец панорамы. Принц и фея выходят из ладьи.

---

[1] Ремарка Петипа: «Могут ли они надеть фантастические костюмы?»

[2] Зачеркнуто: «плавающей в водах реки или лежащей в гуще цветов», затем ремарка Петипа: «Может пригодиться».

15) Фея мановением своего волшебного жезла растворяет главные двери. Видна приемная, где спят стража и пажи. Принц Дезире бросается вперед, сопровождаемый феей.

15) Фея, мановением своего волшебного жезла, растворяет главные двери дворца—24 такта.

16) Сцена покрывается густым туманом. Слышна нежная музыка.

16) Сцена покрывается густым туманом. Слышна нежная музыка.

Музыкальный антракт

4-я КАРТИНА

Замок спящей красавицы

1) Когда облака и туман рассеиваются, появляется комната, в которой отдыхает принцесса Аврора на большой кровати под балдахином. Король Флорестан и королева сидят в креслах, напротив дочери. Придворные дамы, вельможи и пажи, опираясь друг на друга, храпят взапуски. Покровы пыли и паутины осели на мебель и людей. Освещение спит, пламя в камине также спит. Картина освещена фосфорическим светом.

1) Когда облака и туман рассеиваются, таинственная музыка—48 тактов.

2) Налево от кровати открывается дверь, Дезире и фея проникают в святилище.

2) Налево от кровати открывается дверь. Таинственная музыка продолжается—14 тактов.

3) Дезире бросается к кровати, но сколько он ни зовет принцессу, сколько ни трясет короля, королеву или Каталябюта, который спит на табурете у ног короля,—ничто не помогает, и он лишь поднимает облака пыли. Фея остается безучастной свидетельницей отчаяния Дезире.

3) Дезире бросается к кровати. Возбужденная музыка 48 тактов.

4) Наконец, последний бросается к спящей красавице и целует ее в лоб. (Пауза.)

4) Наконец, последний бросается к спящей красавице и целует ее в лоб—музыка идет на крещендо. Затем пауза.

5) Чары нарушены. Аврора просыпается, весь двор—также. Пыль и паутина исчезают, свет снова освещает комнату, огонь пламенеет в камине. Дезире умоляет короля отдать ему руку дочери. «Такова судьба»,—отвечает король и соединяет руки молодых людей.

5) Чары нарушены. Музыка выражает удивление, изумление, радость и счастье. Все обнимаются, снова увидав друг друга. До конца блестящая и теплая музыка.

Конец 2-го акта

3-й акт

5-я КАРТИНА

Свадьба Дезире и Авроры. Площадь перед дворцом в Версале.

1. Марш. Широкая музыка—48 тактов.

Дивертисмент

Выход балета (согласно карусели Людовика XIV).

2. Кадриль—Турецкий, Кадриль—Эфиопский, Кадриль—Африканский, Кадриль—Американский.

Кортеж сказок.

3. Большой танцовальный полонез—от 80 до 96 тактов, необходимый для дефилирования сказок:

1) Синяя борода и его жена, 2) Кот в сапогах (маркиз Карабасс в своем портшезе и его лакеи), 3) Золушка и принц Фортюнэ, 4) Красавица и зверь, 5) Синяя птица и принцесса Флорина, 6) Белая кошечка на подушечке из бархатного кармазина с 4 большими лакеями, 7) Златокудрая красавица и принц Авенан, 8) Ослиная кожа и принц Шарман, 9) Красная шапочка и волк, 10) Принц Хохлик и принцесса Эмэ, 11) Мальчик с пальчик и его братья, 12) Людоед и людоедка, 13) Фея Карабос в своей тачке с крысами, 14) Добрые феи (из пролога), 15) Фея Сирени и ее свита, 16) Четыре феи: фея Золота, фея Серебра, фея Сапфиров, фея Бриллиантов.

Проход перед королем и женихом с невестой (реверанс).

4. «Па-де-катр. Феи Золота, Серебра, Сапфиров и Бриллиантов. Аллегро $^{6}/_{8}$ довольно блестящий—64 такта.

4 вариации от 24 до 32 тактов.

а) Золото—золотая очаровательница.

б) Серебро—необходимо, чтобы был слышен звон серебра—темп польки.

в) Сапфир—пятигранный. Музыки 5 тактов.

г) Бриллиант—блески, блестящие, как электричество, быстрые $^{2}/_{4}$.

Небольшая кода в характере той же $^{2}/_{4}$ бриллианта—48 тактов.

5. Характерные танцы.

Кот в сапогах и белая кошка.

Мяуканье, взаимные ласки и удары лапами. Для конца—царапанье и кошачьи крики. Для начала—любовные $^{3}/_{4}$, а для конца ускоренные $^{3}/_{4}$ мяуканья. Весь танец не должен быть длинен.

6. Классический па-де-катр.

Золушка и принц Фортюнэ, Синяя птица и принцесса Флорина. Небольшое анданте. В музыке пение птицы. Вариация для Золушки и принца Фортюнэ—32 такта темпа, полного страсти. Вариация для Синей птицы и принцессы Флорины—

$^2/_4$, пение птицы—24 такта. Небольшое окончание в 64 такта. Они целуются как голуби» [1].

«7. Красная шапочка и волк. Характерный танец, очень короткий. Она весело выходит на сцену с своей крынкой молока—$^3/_4$. 32 такта. Она разбивает крынку. Плачет. Появляется волк—она испугана и дрожит, волк ее успокаивает (темп польки—нежный лай), ласкается, обещает вымолить прощенье, если она возьмет его с собой к ее старой маме. Танец заканчивается в темпе вальса, немного ускоренного (она исчезает, вся дрожа, влекомая волком)» [2].

«8. Па Беришон—характерный танец, очень короткий.

Мальчик с пальчик и его братья.

Они появляются, семь человек, один за другим, по одной линии; первый, самый маленький, в сапогах людоеда. Радость по случаю этой блестящей победы. Для выхода $^2/_4$—16 тактов. Они выходят широкими шагами. После этих 16 тактов $^2/_4$ становятся очень веселыми, мальчики громко смеются и танцуют вокруг сапог. К концу танца до них доносится ворчанье людоеда. Мальчик с пальчик в испуге надевает сапоги, а остальные шесть, держась друг за друга, бегут что есть мочи, преследуемые людоедом» [3].

9 Классический па-де-де. Аврора и Дезире. Для выхода блестящие $^6/_8$—32 такта.

Довольно длинное и широкое адажио, с форте и с местами перерыва.

Вариации для Дезире $^6/_8$—48 тактов (форте).

Вариации для Авроры (связи с предыдущей не требуется).

Кода $^2/_4$ большого эффекта—от 80 до 96 тактов.

10. Общая кода. Характерная сарабанда [4].

Музыка с большим подъемом, кипящая, заставляющая скакать всех.

Апофеоз. *Музыка по положению—широкая, грандиозная—мотив песни Генриха IV.*

Аполлон в костюме Людовика XIV, освещенный солнцем и окруженный феями.

Конец» [5].

---

[1] Сбоку пометка Петипа: «Быть может, изъять совсем этот па-де-катр?»

[2] Сбоку ремарка Петипа: *«Это описание никуда не годится. Она не может разбивать крынку с молоком, которой у нее даже нет. Надо посмотреть сказки Перро»*.

[3] Сбоку ремарка Петипа: «Людоеду надо дать лорнет».

[4] Сбоку ремарка Петипа: «А надо ли это? Думаю, что лучше пустить ее вместо кадрили».

[5] Сбоку ремарка Петипа: «Я передал г-ну Чайковскому несколько нот сарабанды. М. Петипа».

Щелкунчик[1]

Балет в 2 актах и 3 картинах

1-й акт

При поднятии занавеса большая гостиная освещена только одним канделябром.

№ 1. Президент с женой и приглашенными украшает елку. (Нежная, таинственная музыка, 64 т.) Бьет девять часов: при каждом ударе часов сова на часах хлопает крыльями. Все готово, и время звать детей. (Все это происходит во время 64 т.)

№ 2. Елка ярко зажигается, как по волшебству. (Переливающаяся музыка 8 т.)

№ 3. Дверь распахивается. (Шумная и радостная музыка для выхода детей 24 т.)

№ 4. Дети останавливаются, полные удивления и восторга. (Несколько тактов детского тремоло.)

№ 5. Председатель приказывает играть марш. (Марш в 64 т.) Каждый ребенок получает подарки. Все это делается во время марша.

№ 6. (Галоп для детей—48 т.)

№ 6 бис) Выход приглашенных, одетых инкруаяблями. 16 т. для выхода, потом танец рококо—темп менуэта—«Добрый путь, дорогой Дюмоле».

№ 7. Общее увлечение прерывается приездом советника Дроссельмейера. (Для его появления большие часы бьют, и сова приветствует его хлопаньем крыльев.) Музыка степенная, не-

---

[1] Программа балета, являющаяся отбеленной копией, написана М. И. Петипа на девяти страницах обыкновенной конторской писчей бумаги, чернилами и заинвентаризована в ГЦТМ под № 158481 (архив Петипа, № 10). Программа написана на французском языке; перевод Ю. А. Бахрушина. В рукописи слева оставлены большие поля, на которых в первом акте помечена последующая нумерация мизансцен и сделаны случайные примечания, вынесенные нами в конец страницы. Во втором акте, на полях, кроме нумерации, частично записаны пожелания музыкальной иллюстрации. В целом рукопись написана небрежно, как видно — для себя, отсутствует единая форма, не везде закрыты скобки, имеются помарки. Наша рукопись значительно отличается от хранящейся в Клинском доме-музее П. И. Чайковского и частично опубликованной М. И. Чайковским в его книге «Жизнь П. И. Чайковского». В клинской рукописи меньше подробностей. Кроме того, по нашим сведениям, имеется и третья рукопись программы, хранящаяся в Московской консерватории. Наверху заголовной страницы проставлена надпись: «Копия того, что я передал Чайковскому».

много пугающая и даже комическая. Широкое движение от 16 до 24 т. Дети, испугавшись, жмутся к родителям. Они успокаиваются, увидев, что он несет игрушки, здесь характер музыки постепенно меняется (24 т., музыка делается менее тоскливой, более яркой и, наконец, переходит к радости).

№ 8.) Двое детей председателя с нетерпением ждут раздачи подарков крестного Дроссельмейера (для этого 8 №—8 т. довольно величавой музыки с паузой, чтобы показать капусту, те же восемь тактов (повторение) для пирога и такая же пауза). Па с коробками. (Последний заставляет внести две коробки: из одной он извлекает большой кочан капусты—это подарок Кларе; из другой большой пирог—это для Фрица. Увидав такие неинтересные подарки, дети и их родители кажутся разочарованными.) Для этого момента только 4 т. с аккордами удивления—все переглядываются).

№ 9.) Дроссельмейер, улыбаясь, приказывает поставить перед собой оба подарка—8 т. мотива мазурки. Он заводит их—еще 8 тактов мазурки, в которых слышны скрипение ключей, заводящих механизмы игрушек. К великой радости детей, из капусты появляется большая кукла, а из пирога—солдат (еще 16 т. мазурки для этой маленькой сцены).

№ 10.) Па-де-де (позволение остаться до 10 часов) 48 т. стеганного, дерганного хорошо ритмованного вальса.

№ 11.) Дроссельмейер заставляет принести 2 большие табакерки, из которых появляется чорт и чертиха[1]. 16 т., дабы дать возможность перейти на другое па. Демоническое па пружинных кукол ($^2/_4$ довольно быстрые и синкопированные 48 т.)[2].

№ 12.) Клара и Фриц теперь в восторге, они благодарят крестного и хотят унести игрушки (16 т. радостного, изящного андантино).

Родители запрещают им это—такими прекрасными игрушками не играют. (Андантино делается более серьезным 8 т.) Клара плачет. Фриц капризничает. Это происходит во время последних 8 тактов. Чтобы их утешить, старый советник вытаскивает из кармана третий подарок—Щелкунчика—этим играть можно. (Еще 8 т. более оживленного андантино.)

№ 13.) Клара сразу восхищена малышом. (Здесь начинается темп польки—Клара спрашивает советника о предназначении подарка. Он берет орех и раскалывает его Щелкуном. В музыке слышатся «каррак-каррак»[3], все на мотив польки. Фриц, услыхав «кнак-кнак» игрушки, заинтересовывается ею. Фриц в свою очередь желает расколоть им орехи. Клара не хочет его ему отдать. Родители указывают маленькой Кларе, что Щелкун не ей единственно принадлежит. Клара уступает своего любимца брату и с ужасом смотрит, как Фриц раска-

---

[1] Под словами «чорт и чертиха» (diable и diablesse) написано: «Арлекин и Коломбина».

[2] Сбоку ремарка Петипа: «Надо посмотреть. Я предпочитаю чертей Арлекину и Коломбине».

[3] Под словами «каррак-каррак» подписано: «кнак-кнак».

лывает им 2 ореха, после чего он запихивает ему в рот такой большой орех, что зубы Щелкунчика ломаются. Трак!.. Все это происходит под 48 т. польки.)

№ 14.) Фриц со смехом бросает игрушку—8 т. очень оживленной музыки. Клара поднимает его и ласками старается утешить своего любимца (еще 8 тактов, менее оживленных и более ласкающих). Она вынимает куклу из кроватки и кладет в нее малыша. Это происходит во время 8 т.

№ 15.) Колыбельная. 16 т. для колыбельной, которая прерывается 8 т. фанфары рогов, труб и других медных инструментов. Это Фриц с своими друзьями дразнят Клару. Еще 16 т. колыбельной, и снова тот же шум инструментов 8 т.

№ 16.) Чтоб прикончить этот гам, председатель просит гостей протанцовать гросс-фатер (8 т. перед началом танца).

№ 17.) Гросс-фатер.

№ 18.) Гости благодарят председателя и его супругу и уезжают. Детям приказывают итти спать. Клара просит позволенья взять с собой больного Щелкуна. Родители отказывают. Она уходит в горе, укутав как следует своего любимца. (Грациозный марш, сходящий на диминуендо. От 24 до 32 т.)

№ 19.) Пустая сцена. Ночь. *Луна в окно освещает гостиную*[1] (8 т. таинственной и нежной музыки). Клара в ночной рубашке быстро возвращается еще раз перед сном взглянуть на своего дорогого больного (8 т. еще более таинственных для ее выхода).

Ей страшно—2 т. дрожи, она подходит к кроватке Щелкунчика, от которого, ей кажется, исходит фантастичный свет. 8 т. фантастической и еще таинственной музыки. Бьет полночь. Пауза в музыке. Во время того, как бьет полночь, она смотрит на часы и с ужасом видит, что сова превратилась в Дроссельмейера, который смотрит на нее с своей насмешливой улыбкой. После боя тремоло ужаса. Она хочет бежать, но силы ей изменяют. Это происходит во время тремоло.

№ 20.) В безмолвии ночи она слышит, как скребутся мыши. Она делает усилие, чтобы уйти, но мыши появляются со всех сторон. Сейчас же после тремоло—4 такта, в которых слышно, как скребутся мыши, и еще 4 такта для их писка. Тогда, полная испуга, она хочет забрать бедного Щелкуна и бежать, но страх чересчур велик,—она опускается на стул. Все исчезает. (После писка мышей еще 8 т. ускоренного движения, заканчивающихся аккордом.) Тут-то она и опускается на стул.

№ 21.) Задняя дверь открывается, и елка делается (кажется) огромной. 48 т. фантастической музыки грандиозного крещендо.

№ 22.) Часовой на часах окликает: «Кто идет?» Мыши не отвечают. 2 т., чтобы крикнуть: «Кто идет?» и 2 т. безмолвия. Часовой стреляет. Один или 2 т. Куклы перепуганы, 2 такта испуга. Часовой будит зайчиков—барабанщиков—8 тактов, чтобы их разбудить, и 8 т., чтобы бить тревогу, потом от 4 до 8, чтобы выстроиться для битвы. Битва—48 т. $^2/_4$. Мыши побеждают (это после 48 т. битвы 8 т.) и пожирают пря-

---

[1] Над этой подчеркнутой фразой два раза написано Петипа: «нет».

ничных солдатиков. Дать возможность слышать, как мыши грызут пряники[1].

№ 23.) Появляется Мышиный царь, приветствуемый своими войсками. Для его выхода грызущая, кислая музыка, режущая ухо, в которой «куи, куи» (ура). Для выхода царя 8 т. и 4 для «ура» (куи, куи).

№ 24.) Щелкунчик вызывает свою старую гвардию. Он призывает: к оружию! 4 т. и 8 т., чтобы выстроиться еще раз для боя.

№ 25.) Начинается вторая битва. $^2/_4$ продолжаются. Слышен орудийный залп, визг картечи, стрельба и пронзительные крики. 96 т.

№ 26.) Чтобы защитить Щелкунчика, Клара бросает в Мышиного царя свой башмак[2] и затем падает в обморок. 2 такта для пронзительного крика и 6 т. для писка мышей, которые исчезают. Это происходит в конце 96 т.

№ 27.) Щелкунчик превращается в благодарного принца (один или 2 аккорда). Он бросается помочь Кларе, которая приходит в себя. Здесь начинается волнующая музыка, переходящая на поэтическое анданте и заканчивающаяся величественным мотивом. (61 т.)

Перемена декораций. Еловый лес зимой.

№ 28.) Начинает итти снег. Вдруг поднимается снежная вьюга. Вьются белые легкие снежинки (60 танцовщиц). Они кружатся бесконечно, на третьей четверти вальса они образуют клубок, комок снега, но вот сильный порыв ветра развевает клубок и заставляет кружиться танцовщиц.

Конец

Снег падает большими хлопьями и освещается электрическим светом.

Картина

Для № 28-го кружащийся вальс. На третьей четверти вальса—сильный порыв ветра, заставляющий всех танцовщиц кружиться.

2-й акт[3]

Волшебный дворец Конфетенбурга. Самая фантастическая декорация

№ 1)

Для начала акта перед — Задник и кулисы изображают золотые и серебряные пальмы—блестки на тюле.

---

[1] Сбоку ремарка Петипа: «Во время битвы куклы сходят с елки и принимаются щипать корпию».

[2] Под словом «башмак» подписано «туфлю».

[3] На черновой рукописи копии сбоку Петипа сделана пометка карандашом: «То, что я послал 9 марта 1891 г. в Париж г-ну П. Чайковскому. Я одолел» (ГЦТМ, инв. № 159081, архив Петипа, № 10).

поднятием занавеса — увертюра, которая вливается с поднятием занавеса в № 2 и делается более грандиозной.

В глубине фонтаны из лимонада, оранджа, миндального молока и смородинного сиропа.

№ 2)

Анданте квази аллегретто в 16 т., вливающийся также в номер 3-й.

Среди этих фонтанов на реке розовой воды виден павильон из леденцов с прозрачными колоннами, где находится фея Драже и ее свита.

При поднятии занавеса на сцене находятся: карамели, марципан, пряники, корица, ореховые пирожные, конфеты, ячменный сахар, мятные лепешки, леденцы, миндаль, коринка, фисташки, миндальные пирожные и маленькие серебристые солдатики, караулящие дворец. Посреди сцены стоит маленький человечек в костюме из золотой парчи.

№ 3)

Музыка делается нежной и гармонической в течение 16 других тактов.

Фея Драже со своей свитой появляется в фантастичном павильоне. «Группа». Они сходят на сцену. Все сласти преклоняются.

№ 4)

Здесь, мне кажется, арпеджии? Музыка ширится и прибывает, как бушующие струи. Более ускоренный анданте до конца этой части от 24 до 32 т.

Река розовой воды начинает заметно вздуваться, и на ее бушующей поверхности показывается Клара и благодетельный принц в колеснице из раковины, усеянной каменьями, сверкающей на солнце и влекомой золотыми дельфинами с поднятыми головами. Они выбрасывают вверх столбы сверкающих струй розовой влаги, падающих вниз и переливающихся всеми цветами радуги. Шесть прелестных мавров с зонтами, обвешанными колокольчиками, в головных уборах из золотых раковин и в костюмах из перьев колибри спускаются на землю и расстилают изящный ковер, весь усеянный мятными лепешками, по которому жених и невеста делают свой выход. Фея Драже встречает их. Серебряные солдатики берут «на-караул»,—весь фантастический народ делает Большой реверанс. Маленький человечек в золотой парче почтительно склоняется перед Щелкунчиком, восклицая: «О, дорогой принц, наконец-то вы здесь! Добро пожаловать в Конфетенбург».

№ 5)

Для этого выхода довольно бурная $^3/_4$-я музыка. 24 до 32 т.

Появляются двенадцать маленьких пажей, держа в руках зажженные благовонные травы в виде факелов; их головы представляют из себя жемчужины; тела шести из них сделаны из рубинов, а у других шесть из изумрудов, и, несмотря на это, они прекрасно передвигаются на своих двух маленьких ножках из филигранного золота тончайшей работы. За ними следуют четыре дамы ростом с куклу, но столь великолепно одетые, столь богато разряженные, что Клара без ошибки узнает в них царственных принцесс Конфетенбурга. Все четыре, увидав Щелкунчика, бросаются ему на шею с самой нежной искренностью, одновременно воскликнув в один голос: «О, мой принц! О, мой дорогой принц! О, мой брат! О, мой дорогой брат!»

№ 6)

8 т. широкой и волнующей $^2/_4$, потом 16 т. достаточно воинственных и горячих.

Щелкунчик очень растроган и, взяв Клару за руку, с волнением обращается к принцессам: «Мои дорогие сестры, вот m-lle Клара Зильберхаус, которую я вам представляю, это она спасла мою жизнь, т. к. если бы она не бросила своей туфли в Мышиного царя в ту минуту, когда я проигрывал битву, то я теперь бы лежал в могиле или, что еще хуже, был бы сожран Мышиным царем».

№ 7)

Здесь широкие $^2/_4$ делаются быстрыми и оживленными от счастья освобождения Щелкунчика 16 т.

«О, дорогая m-lle Зильберхаус, о, благородная спасительница нашего дорогого и возлюбленного принца и брата».

№ 8)

Те же $^2/_4$. Слышны трубы маленьких серебряных солдатиков 8 т. и 8 т., чтобы подать шоколад в виде интродукции к танцам.

Фея Драже подает знак, и на сцене, как по волшебству, появляется стол, сверкающий вареньями и т. п.

Маленький человечек приказывает, чтобы подавали шоколад.

№ 9)

1-й танец

Дивертисмент

Шоколад, испанский танец $^3/_4$ от 64 до 80 т.

№ 10)

2-й танец

Кофе. Аравия, королевство Емен (?). Кофе мокко. Восточный танец 24 до 32 т. сладостной и чарующей музыки.

№ 11) 3-й танец	Чай. $^3/_4$ аллегретто китайского типа, колокольчики и т. п. 48 т.
№ 12) 4-й танец	Для конца танец Трепак с обручом. Ускоренные $^2/_4$—64 т.
№ 13) 5-й танец	Танец флейт, темп польки 64 до 96 т. Танцуют, играя на дудочках, сделанных из камыша с натянутым на концы пузырем.
№ 14) 6-й танец	Танец 32 паяцев во главе с mère Gigogne и ее маленькими детьми, вылезающими из ее юбки. 64 т. $^2/_4$ с подчеркнутым ритмом, не быстрые, которые сливаются с 48 тактами $^3/_4$ для выхода mère Gigogne и ее детей, выпрыгивающих из ее юбки, затем $^2/_4$ делается быстрее 32 до 48 т. В конце группа с mère Gigogne в середине паяцев. Большой балабин.
№ 15) 7-й танец	Вальс цветов и больших гирлянд 8 т., чтобы начать вальс, затем та же растянутость тактов, что в сельском вальсе в «Спящей красавице» (2-я картина). Маленький человечек ударяет в ладоши, и появляются 36 танцовщиц и 36 танцовщиков, одетых цветами, которые несут большой букет и подносят его жениху с невестой. Как только они его отдали, танцовщицы и танцовщики, как это принято в операх, становятся в позицию и начинают танцовать.
№ 16) 8-й танец	Па-де-дё. Фея Драже с благодетельным принцем. Колоссальное по эффекту адажио. 48 т. Вариация для кавалера $^6/_8$—48 т. Вариация для танцовщицы—стеганные $^2/_4$ 32 т., во время которых надо, чтобы было слышно падение капель воды в фонтанах. Затем закончить 24 т. очень ускоренными. Кода. Еще 88 т.—быстрые $^2/_1$.
№ 17) 9-й танец	Большая общая кода для всех, кто находится на сцене, и для тех, кто уже станцовал свои танцы. 128 т. $^3/_4$, очень увлекающих и горячих.
№ 18)	Апофеоз. Разноцветные фонтаны, освещающиеся фонтаны и т. п. и т. п. Грандиозное анданте от 16 до 24 т.

Конец [1]

[1] На обратной стороне рукописи карандашом рукою Петипа: «29 февраля я написал его. Это очень хорошо».

ОПЕРЫ П. И. ЧАЙКОВСКОГО НА ПЕТЕРБУРГСКОЙ СЦЕНЕ

в 1884—1899 годы

Публикуемые здесь впервые «Записки»[1] главного режиссера русской оперы в Петербурге Г. П. Кондратьева представляют собою любопытнейший документ художественно-производственной жизни русского оперного театра конца прошлого столетия.

Возникновение этих записок обязано инициативе директора императорских театров И. А. Всеволожского, по частному поручению которого Г. П. Кондратьев в специальных дневниках давал краткие характеристики каждого спектакля русской оперы, изо дня в день, на протяжении пятнадцати лет (1884—1899). Оставляя в 1899 году управление театрами, И. А. Всеволожский подарил эти дневники, составлявшие его личную собственность, управляющему делами дирекции театров В. П. Погожеву[2].

От В. П. Погожева кондратьевские дневники перешли (тоже в качестве подарка) к А. А. Голубеву[3], который затем передал их частично в Клинский Дом-музей П. И. Чайковского, частично в Государственный театральный музей им. А. Бахрушина.

В настоящее время все дневники Г. П. Кондратьева сосредоточены в Музее им. Бахрушина. Это пятнадцать томов, тщательно переплетенных в хронологическом порядке по сезонам от 1884/85 по 1898/99 год включительно. На внутренней стороне переплета каждого тома имеется ex libris Всеволожского; на ка-

---

[1] Записки печатаются не полностью, а лишь в наиболее интересных выдержках, касающихся опер Чайковского. В подготовке «Записок» к печати деятельное участие принимала научный сотрудник Дома-музея П. И. Чайковского в Клину— М. С. Руданозская.

[2] В. П. Погожев в своих воспоминаниях о П. И. Чайковском цитирует из дневников Кондратьева отдельные записи о премьерах «Онегина», «Чародейки», «Пиковой дамы» и «Иоланты» («Чайковский. Воспоминания и письма», под ред. Иг. Глебова, изд. Гос. Акад. Фил., 1924 г.)

[3] Ныне директор Дома ветеранов сцены в Ленинграде

ждом листе дневника, под печатным заголовком «Спектакль СПБ русской оперы» и обозначением месяца и дня, записана от руки (за подписью главного режиссера Г. П. Кондратьева) характеристика состоявшегося в этот день спектакля: сбор, основные участники, оценка исполнения, реакция публики и т. д. Некоторые приписки (данные в сносках) принадлежат самому И. А. Всеволожскому. Кроме того, имеются примечания неизвестного автора; можно предположить, что они сделаны В. П. Погожевым.

Было бы напрасно искать в этих записях стилистического изящества, глубокого охвата таких важных художественных явлений в жизни театра, как первые постановки опер Чайковского, исчерпывающих характеристик исполнителей и т. д. Не предназначаемые автором для опубликования, эти дневники литературно изложены довольно небрежно и сухо, изобилуют назойливыми перечислениями особ царской фамилии, присутствовавших на спектаклях, подношений артистам и подобострастными расшаркиваниями перед начальством.

Так, если поверить Г. П. Кондратьеву, то оказывается, что «Пиковая дама» «как своим появлением, так и своим успехом всецело обязана» Всеволожскому, что именно он указал М. И. Чайковскому план либретто и весь ход действия. Таких примеров много.

Но тем не менее при всех своих погрешностях дневники Г. П. Кондратьева имеют несомненный исторический интерес. Уже не говоря о той ценности, какую заключают, правда, краткие, но сделанные с большим профессиональным знанием характеристики основных артистических сил того времени (четы Фигнер, Павловской, Славиной, Мельникова, Хохлова, Тартакова, Яковлева и многих других выдающихся русских певцов), но даже такие мелкие, на первый взгляд, детали, как, например, указание суммы сбора каждого спектакля или исправный подсчет bis'ов и вызовов исполнителей, дают материал для очень важных выводов.

Красной нитью через все записи дневников проходит совершенно исключительный, не имеющий прецедента во всей истории оперы, все возрастающий успех «Евгения Онегина», вплоть до сто девяносто второго спектакля (на котором кончается запись). Несколько недоверчивый тон записи о премьере «Онегина» (19 октября 1884 года) скоро сменяется удивленным восхищением. Ни одна опера не делает таких сборов, как «Онегин». По поводу семидесятого спектакля «Онегина» Кондратьев записывает: «Как ни назначить «Онегина»—все билеты накануне разбираются до последнего»; после 71-го спектакля: «Онегин» делает свое дело: несмотря на то, что его даем на одной неделе три раза, он наполняет театр по возвышенным ценам». В связи со сто пятьдесят седьмым спектаклем «Онегина» записано: «Как и всегда, «Онегин» битком, и, как всегда, исполнители имели громадный успех» и т. д. Огромный успех сопровождает и «Пиковую даму». После ее двадцать первого представления Кондратьев пишет: «На «Пиковую даму» все тот же сумасшедший спрос. Принимают оперу прекрасно».

Отношение публики к спектаклю фиксируется в дневниках очень тщательно и подчас очень метко. «Публика, как всегда по по-

вышенным ценам, была очень сдержанна»,—довольно частый рефрен записей Кондратьева.

Замечания Кондратьева по поводу музыки Чайковского не отличаются особой глубиной. Но даже там, где его суждения явно неверны, они любопытны тем, что отражают распространенный в то время взгляд на оперное творчество Чайковского, отрицавший в нем талант драматического композитора[1]. Часто проскальзывающие в записях Кондратьева сетования по поводу всякого рода технических неполадок вскрывают ряд «хронических болезней» тогдашней театральной культуры, например, обычно даже генеральные репетиции проходили при неполных декорациях и костюмах, еле-еле поспевающих к премьере, и Кондратьев может лишь только робко мечтать о том, чтобы иметь в порядке всю монтировочную часть, хотя бы лишь... на последних двух репетициях!

Вместе с тем он досадует на Направника, не согласившегося без двух оркестровых репетиций давать первый раз в сезоне оперу «Мазепа». Подобные заявления, исходящие от главного режиссера, достаточно ярко характеризуют уровень художественных требований, предъявлявшихся тогда к оперным спектаклям.

Все эти замечания, отдельные факты и штрихи, приводимые Кондратьевым в своих дневниках, несомненно представляют ценный материал для истории русского оперного театра, особенно если принять во внимание скудость имеющейся у нас литературы по этой важнейшей области русской художественной культуры.

Е. Грошева

---

[1] См. запись о первом спектакле «Чародейки» от 20 октября 1887 года.

ЗАПИСКИ ГЛАВНОГО РЕЖИССЕРА РУССКОЙ ОПЕРЫ Г. П. КОНДРАТЬЕВА

Сезон 1884/85 года

«МАЗЕПА» 5[1]

I

10 сентября *Сбор 1930 р. 95 к.*

Спектакль прошел хорошо. Публика, вначале очень холодная, с ходом спектакля разогревалась все более, и окончился спектакль совершенным гвалтом. Главный успех имел Мельников, который был очень в голосе (чтобы не сглазить, нынешний сезон и голос у него очень свеж и нервности, обыкновенно вредящей ему, не заметно); играл и пел с большим толком и увлечением; ему был подан большой венок. Хотя у Сионицкой были кое-какие недочеты в интонации, много ажитации, но самый звук голоса, подкупающий в ее пользу, и страстность исполнения помогли ей выдвинуть свою роль. Дуэт ее со Славиной, проходивший прежде холодно, поднял публику; они были вызваны четыре раза по окончании дуэта. Г-жа Славина горячо и с большим мастерством исполнила неблагодарную и невозможно трудно написанную роль матери. Стравинский много способствовал успеху сцены в тюрьме. Опера шла в первый раз с новыми купюрами, сделанными автором. Сбор не полный, но довольно хорош для понедельника в начале сезона.

---

[1] *Примечание редакции:* Цифра, стоящая рядом с названием оперы, ведет счет со дня премьеры спектакля; цифра же под названием оперы показывает, сколько раз спектакль прошел в данном сезоне.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 1

1

19 октября *Сбор 3285 р. 65 к.*

Сегодня тринадцатый спектакль в этом месяце, «Онегин»—тринадцатая опера в этом сезоне; но, несмотря на дурную примету, опера состоялась, прошла блистательно и имела большой успех. Первая картина, чрезвычайно тонкая и изящная по сочинению, была встречена холодно, порыв аплодировать по окончании картины был остановлен шиканьем. Самый обыкновенный по музыке, но доступный для толпы хор был повторен. Вторая картина, скорее симфоническая, чем вокальная, понравилась главным образом благодаря умному, горячему и талантливому исполнению Павловской. Третья картина была принята уже разогретой предшествовавшею картиною публикой хорошо. Громадный успех имел бал, блестящий по музыке и обстановке, удачный по постановке, планировке и исполнению, интересный по разнообразию сценических положений, музыкальным эффектам и неожиданной и быстрой (не растянутой) драматической развязке. Этой картине обязана будет опера, если твердо установится на репертуаре.

Картина дуэли написана чрезвычайно талантливо, она прекрасна по своей сжатости, простоте и выдержанности мрачного колорита всей картины. Ария Ленского трогательно-поэтична, дуэт в высшей степени оригинален и интересен. Жаль, что третий акт, заканчивающий оперу, по силе и впечатлению на публику как по либретто, так и по музыке не прогрессирует, а можно сказать, идет diminuendo, хотя несомненно заключает в себе много интересного.

Исполнена опера была очень хорошо, живо и твердо. Павловской главным образом опера обязана своим успехом. Прянишников по манере исполнения и изучения своих ролей как нельзя более добросовестно исполнил партию Онегина. Ленский по своей поэтичности нашел в голосе Михайлова прекрасный материал для его передачи. Славина (по репетициям я ожидал большего) хотя хорошо передала Ольгу, но, вероятно, при последующих представлениях, более спокойная, будет много лучше. У Бичуриной желательно побольше простоты, спокойствия и теплоты няни, няни времен крепостного права. Конча вовсе неудовлетворительна ни по игре, ни по голосу, ни по дикции. Хорош Трике—Муратов. Очень типичен в крошечной роли Соболев. Тяжел по голосу и исполнению Карякин. Хоры хороши, как и всегда по пению, и неожиданно очень удачны в своих костюмах. Танцы первого акта слабы. Можно бы придумать и приладить многое в постановке, если бы полные декорации и костюмы иметь хотя на двух последних репетициях. Эта несвоевременность обстановок наша хроническая болезнь, от которой бы желательно избавиться.

Будем надеяться, бог даст, доживем и до этого.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 2

2

26 октября *Сбор 3253 р. 15 к.*

Вместо Карякина пел Майборода. Второй сбор по возвышенным ценам. Особенного в спектакле ничего не было. Публика, заплатившая возвышенные цены, была сдержанна; разгорелась только после бала. Чайковского с артистами много раз вызывали.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 3

3

29 октября *Сбор 2506 р. 95 к.*

Почти весь театр и на сегодня и на среду продан. Сегодня Мельников первый раз пел Онегина. С ролью он справился хорошо. Хотя партия во многих местах ему высока, но были у него очень хорошие, горячие моменты. Лучшими у него вышли третья картина первого акта и последняя картина оперы, за которую его много вызывали. Михайлов свой романс перед дуэлью спел удачнее двух первых представлений. Муратова заставили два раза повторить его куплеты. Майбороде тоже много аплодировали и требовали повторения. В конце оперы узнал от полиции, что завтра государь приезжает в город и остается ночевать. Чайковский решился остаться поэтому на четвертое представление; он просил ввиду возможности приезда государя в оперу оставить Павловскую и на четвертое представление, я не имел причин отказать ему и выставил на афише опять Павловскую.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 5

5

6 ноября *Сбор 2517 р. 20 к.*

Сионицкая в первый раз исполняла роль Татьяны. От нее, как молодой артистки, нельзя требовать создания такого трудного типа, как Татьяна, но голосом и фигурой она очень подходит к этой роли. Пела она эту трудную музыку хорошо, исполнение ее горячо и с большим увлечением. Если будет учиться петь, то у нее есть все данные, чтобы из нее выработалась хорошая артистка. Публика опять все новая и решительно не знает, как себя держать и где аплодировать; одно твердо понимает, что куплеты Трике надобно требовать повторения до трех раз. Мельников был спокойнее, лучше. Майборода хорошо спел свою арию.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 7

7

12 ноября *Сбор 2479 р. 95 к.*

Сегодня роль Ольги исполнила г-жа Фридэ. Со стороны г-жи Фридэ это большая заслуга, она в два раза выучила не известную ей партию и так ее исполнила, что наш судья праведный

Э. Ф. [Направник], благодаря ее, говорил, что даже если бы хотел придраться, то не нашел бы что сказать, так как не было ни одной малейшей ошибки музыкальной. Роль она провела очень хорошо, легко, симпатично. Я бы ходатайствовал, чтобы за эту услугу ей был возвращен один вычет, который у нее сделан в нынешнем сезоне. Опера прошла хорошо.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 8

8

19 ноября *Сбор 2519 р. 70 к.*

В три дня г-жа Фридэ выучила партию Ольги; музыкальную сторону она выполнила хорошо, но не дала такого тонкого изображения роли, какое дает Славина. Фридэ не имеет опытности, но у нее много хороших задатков, дикция и фразировка у нее очень хороша, но надобно учиться петь.

Сионицкая в этот раз проявила все качества и недостатки богато одаренной натуры, без надлежащей первоначальной подготовки и постановки голоса. Настоящее bel canto ей вовсе не знакомо. Майборода как будто стал двигаться. Спектакль прошел благополучно.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 9

9

27 ноября *Сбор 2483 р. 95 к.*

Опера прошла хорошо, хотя и не вызвала таких горячих аплодисментов, как в предыдущие разы. Вероятно, большая часть публики не из обыкновенных завсегдатаев русской оперы, а те редкие посетители, которые трогаются только в спектакли, о которых кричат и на которые билеты достаются с трудом. Кучера продирижировал и эту оперу прекрасно; все участвующие артисты заявляли ему благодарность. Опера эта для дирижера представляет большие трудности.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 12

12

10 декабря *Сбор 2484 р. 70 к.*

Сегодня на спектакле присутствовал возвратившийся из-за границы автор «Онегина», впервые видел в своей опере Мельникова, Сионицкую и Фридэ и остался очень доволен исполнением. Опера прошла хорошо.

«ОРЛЕАНСКАЯ ДЕВА» 17

1

11 декабря *Сбор 1043 р. 45 к.*

Первое представление «Орлеанской девы» в этом сезоне. В первом действии превосходно прошла общая молитва; по окончании ее много аплодировали. Конча первый раз поет ангела, голос звучал хорошо. После первого акта вызывали много Каменскую

и поднесли ей венок. После дуэта Каменской с Прянишниковым вызовов было четыре и поднесли Каменской серебряные ложки для десерта. Вообще вызовов много, сбору мало.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 14

14

8 января *Сбор 2515 р. 45 к.*

Спектакль прошел очень хорошо. После первого акта его величество изволил приказать позвать к себе г-жу Павловскую и милостиво с ней разговаривал. После оперы благодарил Направника за исполнение и вообще остался настолько доволен оперой, что обещал еще раз приехать в «Онегин».

«МАЗЕПА» 10

6

14 января *Сбор 1805 р. 20 к.*

Приехавший из Москвы г. Корсов исполнил роль Мазепы. Рост, фигура, осмысленная декламация как раз подходят к той роли, которую он исполняет; я бы даже совершенно был доволен, если бы только он немножко сбавил молодцеватости. Говорю это потому, что по отзывам Чайковского ожидал увидеть совершенство. Ум, образование, фигура, прекрасные глаза—все для того, чтобы быть первоклассным артистом, но незавидный, неблагодарный голос и скверная манера ставить звук и коверкать гласные много ему мешают.

Спектакль прошел хорошо.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 15

15

16 января *Сбор 2502 р. 20 к.*

Государь изволил вызывать П. И. Чайковского и много с ним говорил. В третьем акте государь пожелал видеть г-жу Сионицкую и Славину. Спектакль прошел хорошо. По отъезде государя вы изволили передать разрешение государя писать оперу на сюжет «Капитанской дочки» Пушкина, не стесняясь пугачевщиной[1].

Сезон 1885/86 года

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 23

1

19 сентября *Сбор 2495 р. 20 к.*

П. И. Чайковский, исполняя ваше желание, приписал экоссез, который и исполнялся сегодня при первом в этом сезоне представлении оперы «Евгений Онегин».

---

[1] *Примечание редакции.* Эта тема, подсказанная Чайковскому Всеволожским, одно время привлекала внимание композитора.

Опера чрезвычайно выиграла от этого добавления (хотя сказать по правде, Петр Ильич мог бы написать что-нибудь поинтереснее). Теперь второй бал очень оживился, и, главное, он заканчивается танцами, какие следуют балу. Все исполнители прежние, кроме г. Махалова. Г-н Махалов (Гремин) составляет приятное явление в нашей труппе. Хотя голос у него и не выдающийся, но спокойствие и достоинство, с которыми он держится на сцене, гладкое, без крику, довольно законченное пение и осмысленная фразировка много способствовали тому приятному впечатлению, которое он произвел и на публику и на людей понимающих.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 24

2

14 октября *Сбор 2395 р. 95 к.*

Опера прошла благополучно. Махалов второй раз пел Гремина. Пропел он совершенно хорошо свою арию, как и первый раз; прошлый раз публика бесновалась и хотела непременно повторения, сегодня шикали без всякой причины. Вот и пойми петербургскую публику!

Сегодня вышло объявление об абонементе на 10 первых представлений на Большом театре.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 25

3

15 октября *Сбор 1797 р. 20 к.*

По болезни г-жи Павловской «Кармен» пришлось отменить (так как г-жа Славина эти дни петь не может). Я считал, что лучше всего, чтобы удержать сбор, повторить «Онегина». «Онегин» прошел хорошо.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 27

5

28 октября *Сбор 2474 р. 70 к.*

Второе представление абонемента «Онегин». Представление прошло очень хорошо, и немудрено, так как это был лучший состав. Вследствие болезни Левицкой Ларину пела Фридэ, а Ольгу— Славина. Павловская была очень в ударе, только бедный Михайлов был совершенно больной. Публика сохраняла свое достоинство и была очень сдержанна, как и подобает абонентам.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 29

7

21 ноября *Сбор 2445 р. 95 к.*

Хотя опера и не была на репертуаре, но вот и в третий раз она полна.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 31

9

12 декабря *Сбор 2447 р. 70 к.*

В спектакле присутствовали их величества. Они остались очень довольны новыми танцами—«экоссез». Танцы эти по желанию и указанию вашего превосходительства вновь написаны автором и поставлены в нынешнем сезоне.

Государь император изволил призывать г-жу Климентову и милостиво с нею разговаривал.

В особенный восторг от нее приходил великий князь Константин Николаевич.

Г-жа Климентова в первый раз дебютировала в петербургской опере. Голос у нее недурен, и при натуральном пении выдаются довольно красивые фразы. Вообще же пение ее чрезвычайно нервное, при нажимании голоса она повышает. Игра ее также чрезвычайно нервна, еще лучше всего у нее вышли первый и второй акты. Пильц первый раз пела няню, Глебова—Ларину.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 32

10

23 января *Сбор 2523 р. 45 к.*

Г-н Аленников в первый раз исполнил роль Онегина. Наружность и голос его как нельзя более подходят к этой партии. В первой картине он был очень приличен, хотя голос его, вообще качающийся, дрожал более обыкновенного. Третью картину он провел удачнее. Очень хорош был в двух последних картинах оперы. Общее впечатление таково: прекрасная фигура, обыкновенная его манера рисоваться и позировать идет к этой роли, лицо красивое (к сожалению, остановленные глаза и неподвижность лицевых мускулов), голос звучит в этой опере лучше, чем у других исполнителей этой роли. Поет он очень уверенно и осмысленно. В начале оперы ему хотя сильно аплодировали, но, видимо, партизаны свои, потом же совершенно заслуженно его вызывали всем театром. Спектакль был очень оживленный. Павловская имела большой успех, Фридэ трогает теплотою исполнения няни. Голос Майбороды звучал прекрасно. Вызовов и аплодисментов было много во всю оперу и по окончании спектакля.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 33

11

31 января *Сбор 2498 р. 20 к.*

Сегодня день смерти А. С. Пушкина, и, конечно, случайно идет «Онегин». Опера шла гладко. Аленников второй раз поет Онегина. Сегодня хотя нет тех бурных вызовов, как в первый раз, но поет он и сегодня так же хорошо, как прошлый раз. По болезни Фридэ Ольгу пела опять Славина, которая никак не может отделаться как от заколдованной этой Ольги.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 34

12

20 февраля *Сбор 2509 р. 95 к.*

Билеты на сегодняшний спектакль брались с боя. Опера прошла очень оживленно, вызовам и аплодисментам не было конца. Г-же Павловской поднесли после картины письма лавровый венок. По болезни Аленникова роль его исполнил г. Прянишников, а вместо Махалова по болезни его г. Майборода.

Сезон 1886/87 года

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 37

1

1 сентября *Сбор 2635 р. 20 к.*

На первое представление абонемента сегодня шел «Евгений Онегин». Он уже так много шел, что и говорить о нем нечего, отметить разве только то, что Фрей пел в первый раз Гремина, поет мягко и тепло, голос хорош, но во всем мало энергичности и произносит все еще плохо. У Сконицкой слышно, что давно с Репетто не занимается, голос весь волнуется, как и она сама, и опять ездит с ноты на ноту. Аленников и фигурой и своими вычурными движениями подходит к Онегину, но голос раскачан до невозможности. Костюмы пообтрепались порядком.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 39

3

23 сентября *Сбор 2011 р. 45 к.*

По болезни г. Мельникова пришлось второй раз отменить «Мазепу». Чтобы сохранить сбор, назначена была опера «Онегин» того же автора и почти с теми же артистами. Опера прошла хорошо. Васильев 3-й очень удачно спел арию, Аленникова тоже хорошо принимали, хотя и была оппозиция, но, по-моему, несправедливая. Что голос качается, он не виноват, и исполняет он роль весьма удовлетворительно.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 40

4

26 сентября *Сбор 2619 р. 30 к.*

Сороковое представление «Онегина», и опять полный сбор, несмотря на то, что даже на этой неделе он идет уже второй раз. Опера прошла хорошо. Сборов опера дала:

В первый сезон 24 раза	53.189 р. 10 к.
Бесплатный 1 раз	
В прошлый сезон 14 раз	32.308 р. 55 к.
В нынешнем году 5 раз	9.205 р. 40 к.
Всего 44 раза . . .	94.703 р. 5 к.

«МАЗЕПА» 11

I

29 сентября *Сбор 2635 р. 20 к.*

«Мазепа» последний раз шел 14 января 1885 года. В сезон 1884/85 года опера дана была шесть раз, средний сбор этой оперы в сезоне был 1901 р. 65 к.

Нынче на нее есть желающие, и думаю, что еще раза два даст хорошие сборы.

Вчера в первый раз исполняли роли г-жа Фридэ и г. Тютюнник. Г-жа Фридэ играла и пела с большим одушевлением и уверенностью. Тютюнник хотя мало опытен, но голос свежий, в музыке тверд, фразирует осмысленно. Корсов играет смело, поет сильно. Вставленная им ария благозвучна, хорошо оркестрована, вызвала живой аплодисмент; но как вставная, она бесцельно удлиняет и без того очень утомительную вторую картину второго акта. Г-же Сионицкой очень трудно бороться с страшной высотой и неудобством этой роли.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 43

7

1 января *Сбор 2618 р. 70 к.*

Новый год начался хорошей оперой «Онегиным» с полным сбором. Особенно хороши были: Фридэ—няня и Долина—Ольга. Долиной даже за ее ариозо в первом акте очень много аплодировали.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 44

8

26 января *Сбор 2632 р. 20 к.*

По желанию господина директора из Москвы приехал Хохлов. Сегодня он исполнял роль Онегина. У Хохлова прекрасная фигура, благородный жест, хорошая манера держаться на сцене. Голос его не велик, но очень мягок, довольно звучен, поет он недурно и хорошо фразирует. Желательно, чтобы он пел не все таким открытым звуком—таким белым тембром. За арию первого акта третьей картины ему сильно аплодировали и требовали bis. Васильев 3-й спел очень хорошо романс.

Вообще спектакль прошел хорошо и оживленно. Перед четвертым актом государь изволил приходить на сцену и милостиво разговаривал с Павловской, Хохловым и Майбородой. Хотя «Онегин» шел и во второй раз для абонентов, но они принимали оперу очень и очень горячо.

ПУШКИНСКИЙ СПЕКТАКЛЬ

28 января

С разрешения государя в пользу литературного фонда дан был смешанный спектакль в следующем порядке: 1) первый акт из драмы «Русалка», 2) первая картина первого акта оперы «Евге-

ний Онегин», 3) сцена из поэмы «Евгений Онегин» (гл. VIII), 4) вторая картина первого акта «Мазепы», 5) сцена у фонтана из трагедии «Борис Годунов», 6) первый акт оперы «Руслан и Людмила».

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 46

10

12 апреля *Сбор 1670 р. 68 к.*

К сожалению, утренний спектакль был назначен оперой «Евгений Онегин» и не сделал сбора. Если бы дебюты в «Жизни за царя» вместо пятницы назначены на воскресенье утро, а «Онегина» дать в пятницу,—оба сбора были бы полны. Опера прошла плоховато, все понижали, как хоры, так и артисты. Михайлов арию спел прекрасно. Слушали оперу и приходили в восторг Сен-Санс и приехавшие с ним солисты, профессора Парижской консерватории [1].

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 47

11

27 апреля *Сбор 2338 р. 49 к.*

Дебютировали Лодий в роли Ленского и Тартаков в роли Онегина. У Лодия голос пропет, разбит и дребезжит. На среднем регистре может петь только mezza-voce, наверху только криком, причем piano едва достигает публики, а forte невозможного качества и почти на ½ тона ниже. Только за его арию перед дуэлью ему хорошо аплодировали, во всем остальном он был ниже критики. Тартаков приобрел большую привычку к сцене, но в игре его есть какая-то нахальность. Голос тоже усилился, но не в звучности, а скорее в массе звука. Ему в течение спектакля аплодировали, а при вызове при окончании оперы многие шикали и даже раздались два-три резких свистка.

Сезон 1887/88 года

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 50

3

9 октября. *Сбор 2744 р. 70 к.*

Пятидесятое представление «Онегина», хотя и не в праздник и не в разгар сезона, а все же дало почти полный сбор. Прошла опера очень хорошо, и аплодисментов и вызовов было вволю. Большая часть восторгов выпала на долю г-жи Павловской и Яковлева. Павловской после письма был поднесен бювар артистической работы.

---

[1] *Примечание И. А. Всеволожского*: «Соседи Сен-Санса в ложе говорили, что очень ругал и музыку и исполнение. Правда ли—не знаю».

«ЧАРОДЕЙКА» 1

1

20 октября *Сбор 3605 р. 50 к.*

Большой переполох с утра по случаю болезни обеих княгинь— Славиной и Фридэ. Наконец, хотя и хриплая, Славина согласилась петь с анонсом. Первое представление оперы такого автора, как Чайковский, составляет всегда эпоху в музыкальном мире Петербурга. Публика этих представлений держит себя знатоками, и по их отношению к новому произведению нельзя верно судить о том, как отнесется к этой же опере публика обыкновенная, т. е. пятого, шестого и следующих представлений. Мой взгляд на Чайковского и по этой опере остается тем же, что и прежде. Наделенный от природы громадным симфоническим талантом, он всегда и во всех операх—симфонист, а не оперно-вокальный композитор. Прочитав либретто, он передает верно все настроение, полученное им от этой драмы, в красках оркестра, в котором у него и все главные мотивы, выражающие это настроение; в самих же словах, которые должны петь артисты, он настолько невнимателен, что это ему не дает идеи мотива мелодии. Вот почему во всех его операх собственно певец представляет собою не более как один из элементов, входящих в общее симфоническое изображение драмы. Конечно, есть у него во всякой опере несколько нумеров, написанных, так сказать, для певцов-солистов, и такие-то нумера и вывозят его оперы. К подобным нумерам в «Чародейке» можно отнести второго акта ариозо Мельникова, дуэт Славиной с Васильевым 3-м, четвертого акта романс Васильева 3-го и романс Павловской. Очень хороши, кроме того, весь первый акт по живости, роль Васильева 2-го, более других характерно обрисованная как тип, своеобразной музыкой, децимет à capella, в сопровождении хора, песнь о хмеле и пляска скоморохов (повторенная по настоятельному требованию публики). Во втором акте очень хороши несколько фраз речитатива Мамырова (Стравинского), вызвавшие взрыв аплодисментов, и превосходен удаляющийся хор после народной сцены, который остался непонятым публикой. Третий акт вообще растянут, скучен, а особенно любовный дуэт, долженствовавший быть ядром всей оперы, совсем неуместно длинен, сух и темен. Хотя в нем и есть фразы у сопрано и тенора, начинающиеся очень ясно и мелодично, но автор, как бы пугаясь мелодии, сейчас же бросает ее дальнейшее развитие и заканчивает дуэт имитациями, весьма трудными по модуляциям, не оставляющим хорошего впечатления. В четвертом акте замечательна по симфонической красоте и силе впечатления буря; очень хорош хор, сопровождающий убитого княжича. Исполнение оперы было старательное, а со стороны Мельникова, Стравинского, Славиной и Павловской— талантливое. Маленькую роль Кудьмы Павловский исполнил очень характерно. Хоры и оркестр были безукоризненны. Что касается постановки, то она сделала бы честь любому театру в мире. Декорации Бочарова, в особенности второго акта, бесподобны. Автор сам дирижировал все оркестровые репетиции и предполагает дирижировать первые три представления оперы.

«ЧАРОДЕЙКА» 2

2

23 октября *Сбор 3615 р. 50 к.*

Второе представление «Чародейки» прошло гораздо глаже и лучше. Публика, как и всегда бывает с публикою по возвышенным ценам, была очень сдержанная. В первом акте хорошо аплодировали за арию Павловской, понравились децимет и танцы (хотя их сегодня не повторяли). После первого акта вызвали артистов и Чайковскому поднесли лавровый венок. Во втором акте, как и в первый раз, аплодировали за дуэт Славиной с Васильевым 3-м, речитатив Васильева 2-го, Стравинского и ариозо Мельникова; после акта вызвали три раза всех артистов с автором. Третий акт сегодня прошел горячее, и публика относилась к нему гораздо лучше первого представления, и вызовы после него были сильные. Последний акт четвертого действия сегодня был понят, оценен и принят публикой гораздо лучше, чем на первом представлении. Очень хороший эффект делает факел, с которым Павловский появляется в бурю. Окончилась опера в 11½ часов.

«ЧАРОДЕЙКА» 3

3

30 октября *Сбор 3540 р. 50 к.*

По болезни г. Васильева 3-го роль княжича исполнил г. Михайлов, г-жа Фридэ в первый раз исполнила роль княгини. Об исполнении второго состава дам отчет при следующем спектакле. Вообще спектакль был с приключением: перед самым поднятием завесы третьего акта занавеска у кровати свалилась, и пришлось убрать ее со сцены. Бросаясь на лавку после ухода старого князя, Павловская чуть не упала на пол. Что же касается успеха оперы, он и в этот третий раз был такой же, как и первые два спектакля. После третьего акта Чайковский был приглашен великим князем в ложу.

«ЧАРОДЕЙКА» 4

4

2 ноября *Сбор 2950 р. 20 к.*

На десятое представление абонемента дана «Чародейка». Публика принимала оперу прохладно, вызывая только по одному разу за первые три акта и три раза за четвертый акт. После четвертого акта послышались и вызовы автора, но Чайковский на вызовы не вышел, обиженный невниманием к себе абонемента, для которого из любезности он остался дирижировать четвертый спектакль своей оперы. Г-же Фридэ партия княгини больше по голосу, чем Славиной, но Славина и по фигуре, и по игре, и по силе выражения производит гораздо большее впечатление. В исполнении Михайлова еще заметнее вся непрактичность

ведения голосов Чайковским, беспрестанно встречаются фразы, от которых вследствие их низости до публики не доходит ничего. Павловская и Стравинский и сегодня имели большой успех.

«ЧАРОДЕЙКА» 5

5

6 ноября *Сбор 2596 р. 70 к.*

Сегодня в первый раз публика попала в «Чародейку» по обыкновенным ценам. Отнеслась она к опере гораздо горячее. В первом акте очень понравилась ария сопрано, децимет и танцы. Во втором акте вызвали единодушно Васильева 2-го во время акта. Очень сильно аплодировали Стравинскому за его фразы. После первого и второго актов вызвали всех по три раза. После третьего акта вызвали шесть раз, по окончании оперы вызвали четыре раза.

Сконицкая первый раз исполняла роль Чародейки. Роль эта ей чрезвычайно по голосу, играет она прилично, хотя нет поэзии ни в лице, ни в фигуре, ни в движениях.

«ЧАРОДЕЙКА» 7

7

17 ноября *Сбор 1821 р. 20 к.*

Только седьмое представление оперы, а сбор сегодня плох. Главный неуспех оперы я все-таки приписываю неудачному любовному дуэту Чародейки с княжичем. Сегодня Тютюнник в первый раз исполнял Мамырова. Исполнил он его чрезвычайно твердо, музыкально и с талантом, и хотя не производит того впечатлений, что Стравинский, но все-таки хорошо может заменить его.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 51

4

31 декабря *Сбор 2887 р. 20 к.*

Год закончен «Онегиным» с полным сбором, на завтра, на первый день нового года, сегодня уже билеты все проданы. Годовой сбор больше, чем в 1886 году, на 50 тысяч с лишком.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 52

5

25 февраля *Сбор 3573 р. 70 к.*

В первый раз исполняли роли: Татьяны—Мравина, Ленского—Фигнер и Гремина—Серебряков. Конечно, по первому разу трудно сказать что-либо положительное. Мравина по наружности бесподобная Татьяна и в первой картине исполняла и в вокальном отношении очень хорошо. Письмо у нее вышло слабо, потому

что оно требует сильного центра, которого у нее, как у легкого лирического сопрано, быть не может. В сценическом отношении для этой роли у нее еще нет опытности драматизма. Фигнер неподражаемо спел последний романс, особенно при повторении. Во всей же остальной партии был неуверен, а потому был связан в игре. Конечно, когда он пропоет несколько раз, он роль эту будет исполнять превосходно, но все невыгодные стороны его голоса резко выдаются в этой роли. У Серебрякова голос прекрасно звучал, но мимика и игра его комична.

Сезон 1888/89 года

«ЧАРОДЕЙКА» 10

1

1 сентября *Сбор 2948 р. 70 к.*

На первое представление второго абонемента дана сегодня «Чародейка». В ней в первый раз в этом сезоне вышли Сионицкая, Фридэ, Мельников и Стравинский. Опера прошла очень хорошо. Мельникова публика встретила очень горячим и долгим аплодисментом, его вызвали всем театром за дуэт с Чародейкой. Фридэ сделала успех и в пении. Сионицкая все та же, хотя голос после отдыха звучит свежей.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 54

1

11 октября *Сбор 3613 р. 70 к.*

В первый раз в этом сезоне, одиннадцатая опера, «Евгений Онегин». Мравина, исполняющая эту роль во второй раз, спела ее гораздо лучше прошлогоднего. Она играла очень мило, и вокальная часть была исполнена хорошо, но партия эта для нее решительно сильна и чересчур центральна. В сцене письма есть несколько моментов, очень и очень удачных по замыслу. Фигнер спел романс перед дуэлью удачно и повторил по требованию публики. Вранья было вдоволь, и Направник просил в понедельник сделать опять им репетицию.

«ЧАРОДЕЙКА» 12

3

17 октября *Сбор 2950 р. 20 к.*

Сколько напрасно затрачено денег, сколько употреблено старания, сколько потеряно времени на постановку «Чародейки». Внимательно слушая сегодня в последний раз дававшуюся «Чародейку»[1], досадно было смотреть, как превосходно исполняется

---

[1] *Примечание редакции.* Вся обстановка оперы «Чародейка» Чайковского, т. е. костюмы, декорации и бутафория, была передана в Московский Большой театр.

она, и вот после двенадцатого представления приходится снять с репертуара как не дающую сборов оперу. Абоненты принимали оперу хорошо и вызывали всех много.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 57

1

8 ноября *Сбор 3613 р. 70 к.*

Квартет первого акта прошел без сучка без задоринки, а это большая редкость. Романс первого акта у Фигнера прошел тоже очень удачно, и голос шел очень свободно; второй романс он повторил.

«МАЗЕПА» 13

1

10 ноября *Сбор 2948 р. 70 к.*

П. И. Чайковский был в спектакле. Он не слыхал оперу четыре года и исполнением артистов более чем доволен.

«Мазепа» не шел с 23 октября 1886 года. Сегодня он идет в первый раз по возобновлении, на одиннадцатое представление второго абонемента. Яковлев в первый раз поет эту роль (Мазепы). Он очень оробел при выходе (у него, к несчастию, свалилась шапка), но скоро справился и ариозо первого акта спел прекрасно. Понравились в первом акте танцы. Второй акт прошел поразительно удачно. Первая картина—тюрьма,—как и всегда, доставила Мельникову и Стравинскому страшные овации. Во второй картине Славина была превосходна как актриса, дуэт у них с Сионицкой очень удался. Яковлев был очень ажитирован и поэтому иногда грешил в интонации. Третья картина казни произвела глубокое впечатление.

В третьем акте много аплодировали за Полтавский бой и за романс Васильева 3-го. После третьего акта Сионицкую, Яковлева и Васильева 3-го вызвали шесть раз. После тюрьмы Мельникову подали подушку с лавровым венком и надписью: «Незаменимому Кочубею».

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 58

5

11 ноября *Сбор 3034 р. 60 к.*

По внезапной болезни Меден Мей вместо «Джиоконды» дан был «Онегин» с Фигнером, для того чтобы сохранить спектакль с возвышенными ценами. Фигнер—хотя не совсем в голосе—повторял романс перед дуэлью. Сионицкая вчера пела «Мазепу», всю ночь не спала из-за нарыва на пальце, но по моему настоянию все же пела. Бедный Яковлев всю неделю пел и, кроме того, в среду репетировал и «Мазепу» и «Травиату»; сегодня утром репетировал опять «Травиату» и по необходимости согласился петь четвертый спектакль подряд. Было бы очень справедливо объявить ему благодарность в журнале за его усердие и добросовестное отношение к обязанностям.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 59

6

24 ноября *Сбор 2948 р. 70 к.*

На тринадцатое представление второго абонемента давали «Онегина». В первом акте за романс Васильева 3-го порывались аплодировать, но протестанты зашикали, желая во всем видеть Фигнера за обыкновенные цены. Однако романс перед дуэлью Васильев 3-й спел настолько хорошо, что аплодирующие одержали верх, хотели непременно повторения и после акта его вызвали три раза.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 61

8

17 января *Сбор 3573 р. 70 к.*

Роль Татьяны в первый раз исполняла Медея Мей. Невозможно требовать от нее, как от иностранки, типа пушкинской Татьяны, но она превосходно пела. Вся партия ей поразительно по голосу, произношением же (ей чуждого текста) привела всех в восторг. После сцены письма ей был поднесен полный чайный сервиз, бювар в лавровом венке. Фигнеру после сцены дуэли поднесено два венка. Вообще спектакль прошел превосходно, и государь по окончании оперы изволил пригласить Медею Мей в императорскую ложу и благодарил ее за доставленное удовольствие, хвалил ее исполнение роли и удивлялся чистоте произношения.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 65

12

15 февраля *Сбор 3613 р. 70 к.*

В этом сезоне «Онегин» прошел двенадцать раз все с тем же успехом. Сегодня последний раз пела Медея. После сцены письма ей поднесли огромную корзину живых цветов. Фигнер, Яковлев, Долина и Фридэ были очень в ударе, так что опера прошла оживленно и с большим успехом.

Сезон 1889/90 года

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 66

I

4 сентября *Сбор 2950 р. 20 к.*

Болезни не прекращаются: к Фигнеру, Медее и Муратову прибавилась Яновская, Сионицкая и Стравинский. Пришлось переменить весь репертуар. В «Онегине» вышла сегодня Иузефович, принявшая фамилию Ольгиной, так как муж ее переведен сюда в генеральный штаб. У Ольгиной хороший голос, хотя совершенно еще не поставленный; фразирует она очень осмысленно, а для

игры положительно имеет необыкновенные способности. Если голос поставить с хорошим учителем, может сделаться замечательной артисткой. Монахов заменил Муратова, и, несмотря на то, что сегодня первый абонемент, он вызвал аплодисменты и даже повторил свои куплеты.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 67

2

8 сентября *Сбор 3613 р. 70 к.*

Первый выход Фигнеров. Сбор полный. Прием всей оперы восторженный, бесконечные вызовы. После второго акта поднесли Медее два букета, Фигнеру лиру со звездой с надписью: «Привет нашей звезде». На лентах вышиты золотом названия ролей, исполненных им у нас. В третьем акте Фигнер повторял романс.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 69

4

10 октября *Сбор 3364 р. 70 к.*

По болезни г-жи Сонки «Юдифь» отложена на вторник. 17 октября. Вместо нее сегодня назначен с Фигнером «Онегин». Вчера я разослал объявление об этом во все газеты, и, несмотря на то, что сегодня только вышли об этом афиши, театр был почти полон. Медее поднесли маленький чайный серебряный сервиз. Яковлева как-то особенно горячо принимали. По окончании спектакля Медею много вызывали [1].

«МАЗЕПА» 15

1

23 октября *Сбор 2950 р. 20 к.*

Тринадцатая опера в сезоне сегодня; на восьмое представление первого абонемента дана «Мазепа». Говоря откровенно, я со страхом ее ставил, так как с этой оперой всегда случаются различные несчастия. Но, несмотря на то, что она идет тринадцатою, она все-таки прошла.

Абоненты в первом акте разогрелись, танцы заставили повторить, и после акта хорошо вызывали всех. После первой картины второго акта Мельникову поднесли подушку и большой венок (по старой памяти, конечно). Хорошо спели дуэт Сионицкая и Фридэ, за что их дружно вызвали. Васильеву 3-му абоненты за романс тоже хорошо аплодировали—это тем больше удивительно, что до него не охотники. После первой картины первого акта вспыхнули проводники над сценой и напустили дыму и вони на весь театр от сгоревшей гуттаперчи.

Опера окончилась ровно в 11 часов.

---

[1] *Примечание И. А. Всеволожского*: «Пели фальшиво все, не исключая даже Медеи».

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 70

5

31 октября *Сбор 3613 р. 70 к.*

Как ни назначить «Онегина», все билеты накануне разбираются до последнего.

Опера прошла благополучно. Направник лежит больной. «Онегина» дирижировал Кучѐра.

Вчера Рубинштейн слушал первую общую спевку «Горюши» и был в восторге от исполнения.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 71

6

10 ноября *Сбор 3613 р. 70 к.*

«Онегин» все не ослабевает, все билеты продаются накануне. Яковлев поправился и совершенно в голосе. Фридэ поднесли букет цветов, Фигнеру подушку.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 72

7

28 ноября *Сбор 3613 р. 70 к.*

Фигнеры должны были уехать в Москву в пятницу с курьерским поездом, но опоздали и уехали только в субботу. В воскресенье приехали и вечером же концертировали. Сегодня, во вторник, утром возвратились и вечером поют «Онегина», а завтра Фигнер поет «Горюшу». Вот что делают разовые. По болезни Серебрякова роль Гремина исполнял Фрей, а по болезни Монахова Трике исполнял Поляков успешно.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 73

8

5 декабря *Сбор 3248 р. 30 к.*

По болезни г-жи Мравиной вместо «Гугенот» шла опера «Онегин». Медее хотя бы и не следовало петь, но ввиду того, что ожидался приезд государя, я ее просил петь, и она любезно согласилась.

Несмотря на перемену, сбор остался хорош, принимали оперу восторженно с требованием разных повторений. Фигнер поразительно был в голосе и повторил романс с громким фурором.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 74

9

27 декабря *Сбор 2957 р. 20 к.*

На седьмом представлении третьего абонемента шла опера «Евгений Онегин» с Фигнером и Медеей. Шла опера очень хорошо, но публика относилась чрезвычайно сдержанно. Хотя в партере

все восторгались исполнением и возмущались холодным отношением к Фигнеру и Медее, а сами между тем не аплодировали.

В картине дуэли Фигнер своим романсом так наэлектризовал публику, что bis требовали с диким ревом, с исступлением, после акта вызывали оглушительно. После оперы Медею и Яковлева вызывали хорошо.

По болезни Направника оперой дирижировал Кучéра.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 75

10

9 января *Сбор 3619 р. 70 к.*

В семьдесят пятый раз сегодня идет «Онегин». Билетов еще вчера с утра не было. Сегодня в первый раз дали новую комнату Татьяны и новые костюмы для бала. Спектакль прошел хорошо. Медея и Сионицкая больны, Мравина вчера и завтра поет, а потому Татьяну пела Ольгина. Яковлеву поднесли два венка и Фигнеру роскошный подстаканник. Государь спектаклем остался доволен, похвалил и Ольгину.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 78

13

25 января *Сбор 3613 р. 70 к.*

Так как второй абонемент получал уже девятнадцатое представление и ему еще надо дать «Африканку», то двадцатое представление перенесено на будущую неделю, а сегодня, не в счет абонемента, дан «Онегин»—и со вчерашнего дня не было уже ни одного билета.

Несмотря на то, что Медея и Яковлев пели вчера «Корделию», оба были прекрасно в голосе и вместе с Фигнером имели огромный успех.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 79

14

11 февраля *Сбор 3610 р. 70 к.*

Для закрытия русских оперных спектаклей дан «Онегин». Опера, как и всегда, прошла с громадным успехом. Яковлеву поднесли венок и серебряный бокал, Медее Фигнер—две корзины с цветами и роскошную серебряную записную книжку, Фигнеру—венок, подушку с венком и серебряную ложку. По окончании оперы публика бесновалась. Ларина—Глебова третьего дня разрешилась; предвидя этот случай, я приготовил для нее Юносову еще два месяца тому назад, и она без репетиции спела эту роль очень и очень прилично.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 80

15

24 апреля *Сбор 1508 р. 66 к.*

В первой картине большой успех имели Долина и Михайлов, за вторую аплодировали Сионицкой. В третьей бесновались по

Яковлеве. Михайлова с большой настойчивостью заставляли повторить романс, и он повторен не был. Яковлева после шестой картины страшно вызывали.

Сезон 1890/91 года

«МАЗЕПА» 16

1

11 сентября *Сбор 1829 р. 20 к.*

Вчера для абонемента давали «Фауста» и завтра «Фауст», поэтому на сегодня надобно было приготовить что-либо с Сионицкой и Васильевым 3-м, и поэтому дана опера «Мазепа». Опера эта еще пройдет по одному разу первому и второму абонементам и затем без особенной надобности в этом сезоне даваться не будет. Досадно только, что Направник без двух оркестровых репетиций не согласился давать оперу, несмотря на то, что и на первой оркестровой репетиции опера прошла совершенно гладко. Такие бесцельные репетиции отнимают время, так необходимое теперь для приготовления еще не шедших опер.

После картины тюрьмы Мельникову поднесли корзину цветов, венок и шитую подушку.

Сионицкая, Фридэ, Васильев 3-й, Яковлев, Мельников, Стравинский и Кондараки были сегодня исполнителями.

«МАЗЕПА» 18

3

4 октября *Сбор 2948 р. 70 к.*

Слава богу, и сегодня «Мазепа» устоял. Опера эта дана на четвертое представление второго абонемента. Мельникова за тюрьму вызвали два раза. За дуэт Сионицкую и Фридэ тоже два раза вызвали.

После оперы вызывали много Сионицкую, Васильева 3-го и Яковлева.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 81

1

9 октября *Сбор 2613 р. 70 к.*

Сегодня первый выход Медеи и Фигнера. Не желая отнимать дней от репетиций «Игоря», я выпустил их в «Онегине», которого Направник решился дать (благодаря бога) без оркестровой репетиции. Правду сказать, исполнители в «Онегине» у нас почти идеальные. Исполнение 9 октября было одно из удачнейших; даже квартет, очень трудный по исполнению, прошел, как никогда, и по натуральности и по интонации. Медея, Долина, Фридэ, Юносова, Яковлев и Фигнер—все были в ударе. После первой картины Фигнерам поднесли очень хороший серебряный ящик с платками, на которых вышиты названия партий, которые они исполняют. После письма Медее поднесли корзину цветов. Фигнер повторял арию и получил лавровый венок с вышитым по-

лотенцем. Шаллерт пел в первый раз Трике. Серебряков недурно спел Гремина. Яковлева всем театром вызвали за уход во втором бале. После этой же картины вызывали хорошо Яковлева и Серебрякова.

Медея с Яковлевым имели большой успех в последнем дуэте. Их вызвали девять раз. Очень идет к Медее сделанный по указанию вашего превосходительства белый капот.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 86

3

22 октября *Сбор 2955 р. 80 к.*

На восьмое представление первого абонемента давали «Онегина» с участием Медеи и Фигнера. Романс первого действия просто точно заколдованный, голос в нем звучит нехорошо, шероховато, некоторые ноты чересчур открыты, впрочем, публика аплодировала. После бала вызывали всех три раза. Шаллерт повторял куплеты Трике, Фигнер арию перед дуэлью. Медея, Яковлев и Серебряков имели сегодня хороший успех.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 87

1

29 ноября *Сбор 2961 р. 20 к.*

По болезни Мравиной вместо «Травиаты» на двенадцатое представление второго абонемента давали «Онегина» с Медеей и Фигнером. Романс первого акта требовали повторить, за арию Меден сильно аплодировали, но раздалось нисколько не заслуженное шиканье, которое совершенно расстроило бедную Медею.

После дуэли Фигнер, падая, повредил себе правую ключицу, боль была страшная, доктора не могли предсказать исхода ушиба. Переполох был ужасный; если это перелом, то он может задержать «Пиковую даму» надолго. Несмотря на все принятые предосторожности, Медея узнала об ушибе перед выходом на сцену. Услужил Серебряков—Гремин, который не нашел лучшего разговора, как рассказать ей об этом. Фигнера с доктором повезли домой, и был выписан Ген для перевязки.

ГЕНЕРАЛЬНАЯ РЕПЕТИЦИЯ «ПИКОВОЙ ДАМЫ»

5 декабря

Вот уже прошли целые сутки, а я не могу притти в себя от ужаса вчерашнего дня. Это беспримерное несчастье—опоздание Фигнера—из головы не идет. По милости государя еще это все кончилось благополучно. Не оправдываю Фигнера, который хотя вовсе без костюма, но должен был быть на месте к назначенному часу. Но нельзя без возмущения думать о монтировочном отделении, у которого почти не было ни одного первого спектакля без задержек. Положение певца в день спектакля, не имеющего примеряемого костюма, волнения, брань и раздражение страшно вредят исполнению вокальных обязанностей, и об этом стоит позаботиться.

«ПИКОВАЯ ДАМА» 1

1

7 декабря *Сбор 4136 р. 90 к.*

Сегодня, 7 декабря, состоялось первое представление оперы Чайковского «Пиковая дама». Генеральная репетиция—5 декабря. Первое представление 7-го было назначено вашим превосходительством еще в прошлом сезоне, все это состоялось по назначению.

В высшей степени интересно знать историю, как написана эта опера. В прошлом году в это время ставился балет «Спящая красавица» Чайковского, о «Пиковой даме» не было еще и помину. На репетициях балета начались разговоры о том, чтобы Чайковский к нынешнему сезону написал оперу.

Вашему превосходительству пришла мысль поручить написать оперу на сюжет «Пиковой дамы». Весь план либретто и весь ход действия вами были указаны Модесту Ильичу Чайковскому—брату композитора. За дело принялись горячо, Петра Ильича стали уговаривать поторопиться написать оперу к весне, и он, после громадного успеха его балета, уезжая в Италию, повез с собой уже готовый первый акт либретто. Писал он оперу с такой быстротой, что в апреле уже им был прислан полный клавираусцуг оперы к Юргенсону для печатания. Летом были разосланы партии артистам, а в августе месяце хоры уже выучили начерно оперу. В прошлую зиму, мечтая о не существовавшей еще тогда опере «Пиковая дама», вы выразили желание поставить ее на 5 декабря, день, когда государь император обыкновенно приезжает в Петербург. Хотя явилась большая трудность поставить во-время оперу, так как до нее еще нужно было сбыть «Игоря», партитура которой представляет страшные трудности для хора, почти не сходящего весь вечер со сцены, при дружных усилиях артистов и всей администрации нам удалось исполнить желание вашего превосходительства, и мы приготовили оперу к 1 декабря. Много разных инцидентов тормозили вначале работу: Чайковский мечтал писать роль Лизы для Мравиной и написал ее чисто для Медеи. Со Славиной пришлось вести войну, чтобы заставить ее понять и заинтересоваться партией графини; много и других более мелких затруднений явилось, но все пришло к благополучному окончанию. Бесспорно, «Пиковая дама» как своим появлением, так и своим успехом всецело обязана тому интересу, с каким вы отнеслись к ее созданию, и тем трудам, которые вы, не жалея себя, положили на ее осуществление. Поистине можно сказать, что опера эта, как либретто, как музыка, как постановка, заключает в себе такую массу красот, оригинальности, вкуса и разнообразия, что ей с уверенностью можно предсказать громадный успех и то, что она долго будет сиять на репертуаре императорской русской оперы и сделает громадные сборы.

Уже одно разнообразие картин либретто дало возможность Чайковскому внести много разнообразия в музыкальную часть оперы. У него вышло очень тонкое подражание музыке Моцарта и другим современным тому веку композиторам, подражание,

которое очень хорошо рисует музыкальный вкус общества того времени. Особенно хорошо это проведено в пасторали, партиях Прилепы, Миловзора и Златогора, в дуэте Лизы с Полиной, песенке Полины, песне графини и куплетах Мельникова в игорном доме. Очень оригинальна оркестровка спальни графини, и потрясающее впечатление производит сцена в казарме. Превосходна и по музыке и по исполнению ария на канавке Лизы—Медеи, но нельзя не заметить, что при всей красоте ее музыки она не носит характера музыки Лизы, подходя скорей к Ярославне, Катерине в «Грозе» и тому подобным характерам. Роль Германа написана так, что не будь Фигнера, то немыслимо было бы и давать успешно эту оперу. Вплоть до самой последней репетиции при государе императоре по инициативе вашего превосходительства делались различные усовершенствования в постановке: так, во вторник, 4 декабря, показывал Каменский придуманное им явление графини с маской и освещением электричеством изнутри,—кажется, это будет очень хорошо.

От начала до конца опера имела громадный успех, за всякую из картин вызывали автора и исполнителей.

После первого акта Чайковскому поднесли серебряный венок, после второго—огромную лавровую лиру. Повторяли дуэт Медеи и Долиной, требовали повторения, но не были повторены ария Медеи, Яковлева, куплеты Мельникова, дуэт Ольгиной и Фридэ. Славина потрясающим образом провела сцену в спектакле и смерть графини.

Исполнителями были: Медея—Лиза, Ольгина—Прилепа, Славина—графиня, Фридэ—Миловзор, Долина—Полина, Пильц—гувернантка, Юносова — горничная Маша, Фигнер — Герман, Васильев 2-й—Чекалинский, Кондараки—Чаплинский, Мельников—граф Томский, Яковлев—князь Елецкий, Фрей—Сурин, Соболев—Нарумов, Климов 2-й—Златогор, Ефимов—распорядитель и командир—воспитанник Летатт.

Интермедия поставлена Марнусом Петипа; после интермедии его вызывали с исполнителями много раз.

Конечно, Чайковский, как талантливый композитор, хорошо исполнил возложенное на него вами поручение, но не будь так хорошо, талантливо предложена эта канва для оперы, не будь опера обдумана, талантливо и с тонким вкусом и царской роскошью обставлена, не могла бы она иметь того колоссального успеха, каким был успех вчерашнего первого ее представления. Опера началась ровно в 8 и окончилась в 11 ч. 50 м. Очень много траты времени на постановку зала (люстры) игорного дома. Самым слабым оказался последний акт, как я и предсказывал вашему превосходительству в то время, как еще репетиции не начинались. Самое большее впечатление оставили графиня, Герман и изумительные группы пасторали.

Так много вообще красот музыки, обстановки, постановки—чудное сочетание цветов костюмов, что зрители, я полагаю, от этой массы впечатлений уходят из театра с хаосом в голове и уяснят себе все эти прелести только тогда, когда прослушают оперу не один раз.

«ПИКОВАЯ ДАМА» 2

2

10 декабря *Сбор 2967 р. 20 к.*

На пятнадцатое представление первого абонемента дана «Пиковая дама». Абоненты, боявшиеся уронить свое достоинство (а более всего, по своему невежеству, опасавшиеся притти от чего-либо в восторг не к месту), весь первый акт держали себя страшно сдержанно. Потом они разогрелись, шумели, аплодировали, но все же лучших мест не поняли и не оценили. Повторить заставили дуэт Медеи с Долиной и аплодировали за арию Долиной, требовали повторения дуэтика пасторали, Мельникова песенки и хора игроков, но не настолько настоятельно, чтобы Направник их повторил. Фарфоровым группам хотя аплодировали, но не настолько, насколько они заслуживают. После второго акта и по окончании оперы вызывали шумно.

«ПИКОВАЯ ДАМА» 3

3

12 декабря *Сбор 2967 р. 70 к.*

Опера прошла хорошо, были обыкновенные повторения. За бриндизи Фигнеру сегодня в первый раз начали аплодировать. Вообще этот абонемент лучше, теплее, чем первый абонемент, относящийся вообще к русской опере свысока.

«ПИКОВАЯ ДАМА» 4

4

18 декабря *Сбор 4147 р. 40 к.*

С этой «Пиковой дамой»—точно игра в скачку с препятствиями: не то, так другое мешает спектаклю. То хрипотье, то болезни артистов расстраивают ход репертуара. Теперь Фридэ уложили на неделю; это было бы ничего, но захворала Долина, и чуть не пришлось совсем опять отложить спектакль. Сегодня Долина могла встать с постели, и перед самым спектаклем проходили танцы с Петипа. Ольгина совершенно больная сегодня поет, а о завтрашнем дне думать нечего. Мравина тоже хворает. Что будет завтра, неизвестно, а сегодня по крайней мере в 8 начали «Пиковую даму» и в 11 ч. 25 м. окончили благополучно. Долина без всякой репетиции исполнила роль Пастушка хорошо. У Фигнера после сцены в казармах сделалась истерика. Я его довольно энергично привел в себя; для облегчения роли Германа вырезали сегодня бриндизи, которую публика не ценила, а между тем в конце оперы его это страшно утомляло. Принимали оперу хорошо, хотя все еще видно, что публика не знает оперы. Дуэт Медеи и Долиной повторяли.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 8

8

21 декабря *Сбор 2869 р. 56 к.*

Ваше превосходительство изволили разрешить для удержания полного сбора, сделанного оперою «Демон», который сегодня назначался, дать сегодня «Онегина» с Фигнером без изменения цен на взятые уже билеты. Другого дать ничего было невозможно, так как Мравина, Ольгина, Фридэ, Славина и Васильев 3-й больны. Публика не только довольна, но прямо беснуется. Яковлева заставили в первый раз повторить его ноцацию, Шаллерта—его песенку, Фигнера—его арию. Сионицкую вызывали много за письмо. После спектакля бушевали, как на масленице при закрытии оперы.

«ПИКОВАЯ ДАМА» 6

6

26 декабря *Сбор 4147 р. 40 к.*

Вот и шестое представление «Пиковой дамы» полнехонько по возвышенным ценам. Ольгина все еще больна, но спела свою роль хорошо, хотя не очень смело, но тонко и верно. За Фридэ опять Пастушка пела Долина—очень хорошо. Яковлев совершенно больной должен был выпустить свою арию. С начала спектакля публика была очень холодна и начала разогреваться с картины Славиной, к концу спектакля разошлась и горячо принимала артистов в конце оперы. Дуэт Медеи с Долиной повторяли.

«ПИКОВАЯ ДАМА» 7

7

28 декабря *Сбор 4147 р. 40 к.*

Опера идет все с тем же успехом. Начало с прохладой и к концу с горячими вызовами. Дуэт Медеи с Долиной по обыкновению повторяли. Яковлев все еще хворает и арию выпускает. Медея арию спела очень хорошо.

«ПИКОВАЯ ДАМА» 8

8

31 декабря *Сбор 2967 р. 20 к.*

Чтобы окончить оперу так, чтобы все успели к встрече нового года, начало ее сегодня назначено в $7^1/_2$ часов, окончили оперу в $10^3/_4$ часа. По обыкновению дуэт Медеи и Долиной повторяли. Всю оперу абоненты принимали хорошо.

«ПИКОВАЯ ДАМА» 12

12

15 января *Сбор 4141 р. 40 к.*

Сегодня в двенадцатый раз шла «Пиковая дама». Спрос на билеты все такой же горячий, как и при первых спектаклях.

Приходится на время приостановить «Пиковую даму», так как Медею уже выпускать вследствие изменившейся талии неудобно, Сионицкая не очень желательна, а спектаклей с гостями такая масса, что не знаешь, как их и разделить. Медее поднесли вазу серебряную с цветами и корзину цветов. Фридэ, хотя больная, пела обе партии, так как Долина лежит. Фигнер имел все такой же успех.

Сезон 1891/92 года

«ПИКОВАЯ ДАМА» 13

1

24 сентября *Сбор 3613 р. 70 к.*

Первый выход Медеи. «Пиковая дама» еще полна интереса и новости для публики. Билеты еще вчера все раскуплены. Сегодня в первый раз исполняли роли Марковская—Пастушки, Томского—Чернов и вместо Васильева 2-го—Угринович. Все не испортили ролей. Чернов рассказ первого акта провел очень хорошо. Вообще же первый акт прошел не ладно, потом все разогрелись, и прошла опера с большим успехом. Славина была восхитительна, как всегда, в своей нелюбимой роли. Медее поднесли корзину цветов, а Долиной корзину цветов и браслет.

«ПИКОВАЯ ДАМА» 14

2

27 сентября *Сбор 3613 р. 70 к.*

Опять сегодня подношения: Медее корзину, а Долиной букет цветов. Славина, чтобы не отказать спектакль, совершенно хриплая, больше говорила, а не пела, многие места транспонировала октавой ниже, и в явлении в казарме это вышло недурно. Спектакль принимали очень горячо. Чернов рассказ сегодня спел еще свободнее и вызвал громкие аплодисменты. Ольгина пела сегодня плохо—не в голосе, да сегодня это третий спектакль подряд, что она поет.

«ПИКОВАЯ ДАМА» 15

3

30 сентября *Сбор 2954 р. 70 к.*

На четвертое представление первого абонемента давали «Пиковую даму». В первой картине хорошо аплодировали рассказу Чернова, во второй картине заставили повторить дуэт Медеи с Долиной; много аплодировали за песню Долиной. Яковлев очень удачно спел романс. После второго и третьего актов Медею и Фигнера много вызывали. Славина поправляется; а в прошлый раз она меня напугала—боялся, чтобы не охрипла на неделю. Несмотря на отмены спектаклей по случаю траура, несмотря на то, что число спектаклей нынче всего было 15, средний сбор нынче на 300 рублей больше прошлогоднего.

«ПИКОВАЯ ДАМА» 16

4

4 октября *Сбор 3610 р. 70 к.*

Опера продолжает делать все такие же сборы, все еще накануне спектакля нельзя достать билетов. По обыкновению повторяли дуэт Медеи с Долиной. Спектакль прошел прекрасно. Ефимов совсем охрип.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 92

3

8 октября *Сбор 3530 р. 70 к.*

По репертуару на сегодня назначен был «Игорь», но так как Яковлеву после Онегина почти невозможно петь такую низкую партию да к тому же сбор с «Онегина» возвышенный и на 11 октября подписка была громадная, то сегодня и назначена была опера «Евгений Онегин». Сбор оправдал ожидания. Прием оперы со стороны публики прекрасный. Яковлев и Фигнер повторяли свои арии. Медее и Долиной поднесли букеты, Яковлеву венок.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 93

4

11 октября *Сбор 3613 р. 70 к.*

«Онегин» делает свое дело. Несмотря на то, что его даем на одной неделе три раза, он наполняет театр по возвышенным ценам. Опять тот же успех; опять цветы Медее и Долиной, после второго акта букет и Долиной, кроме того, букет роз в уборную.

«ПИКОВАЯ ДАМА» 17

5

24 октября *Сбор 2948 р. 20 к.*

С 4 октября «Пиковую даму» не давали, и опять на нее страшно рвутся. Сегодня абоненты прекрасно принимают оперу. Исполнители вообще в ударе, хотя Долина в 6 часов вечера еще лежала больная и не знала, как ей встать, чтобы ехать в театр. По вашему приказанию Медведев и Барцал приехали смотреть оперу, чтобы уяснить себе постановку для Москвы. Если бы только не кляксы, которые наделала Марковская, опера прошла превосходно [1].

---

[1] *Примечание И. А. Всеволожского*: «Кроме Марковской, которая отвратительно поет Пастушку».

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 94

5

25 октября *Сбор 3610 р. 70 к.*

Теперь уже вошло в обычай заставлять Яковлева повторять его исповедь; после этой картины его вызвали два раза. Ссора на балу раз от разу идет все лучше и лучше. Мимическая сцена во время куплетов Трике, происходящая между Долиной, Яковлевым и Фигнером, проводится ими замечательно. Публика восторженно вызывала всех после финала. Медее и Долиной поднесли корзины цветов. За дуэт Фигнера и Яковлева вызвали три раза. Хорошо спел Серебряков (в первый раз после болезни). Медеи и Яковлева финальный дуэт произвел фурор.

«ПИКОВАЯ ДАМА» 18

6

6 ноября *Сбор 2951 р. 20 к.*

На третье представление второго абонемента давали «Пиковую даму». Роль Пастушка исполняла Бахмансон-Александрова. У нее небольшой, но недурной голос, но она так перепугалась, что почти не давала звука. Надо посмотреть, какова она будет в последующих спектаклях. В сцене казармы от неловкого поворота у Фигнера сделался драхен шус. Доктор ему сделал массаж, и он кое-как окончил спектакль.

«ПИКОВАЯ ДАМА» 19

7

9 ноября *Сбор 3613 р. 70 к.*

Ко всеобщему удовольствию, «Пиковая дама» сегодня состоялась. Билеты, конечно, еще накануне все проданы. Александрова во второй раз пела Пастушка, пела она смелее, но в дуэте с Ольгиной в конце у них вышло маленькое недоразумение. Славиной подали корзину цветов, а Фигнеру венок.

«ПИКОВАЯ ДАМА» 20

8

3 декабря *Сбор 3610 р. 70 к.*

Так давно ожидаемая «Пиковая дама» опять сегодня дана. Билеты, конечно, еще вчера все были проданы. Так как Долина все еще больна, то Полину пела в первый раз взятая нами из Москвы Александрова (Бахмансон). Дуэт с Медеей она повторяла, романс свой пропела очень мило, в allegro Кучѐра заторопил оркестр и чуть ее не сбил, а с нею и хор.

Петр Ильич присутствовал в спектакле и был очень доволен исполнением. Вызывали в конце шумно и долго.

«ПИКОВАЯ ДАМА» 21

9

13 декабря *Сбор 3605 р. 70 к.*

На «Пиковую даму» все тот же сумасшедший спрос. Принимают оперу прекрасно.

«ПИКОВАЯ ДАМА» 22

10

27 декабря *Сбор 3613 р. 70 к.*

Сегодняшнему спектаклю опять угрожала перемена. Все пастушки больны. Ольгина, совершенно больная, будет одеваться и гримироваться дома и приедет прямо к пасторали. Соболев тоже болен, и за него приготовлен Климов 1-й. Опера прошла хорошо. Яковлев имел большой успех в арии, а Медея с Фигнером на канавке.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 96

7

3 января *Сбор 3605 р. 70 к.*

Утром «Онегин». Сбор битком. Прошла опера хорошо.

«ПИКОВАЯ ДАМА» 23

11

7 января *Сбор 3608 р. 70 к.*

«Пиковая дама». Первый раз Направник вышел после болезни дирижировать, публика встретила его аплодисментом, а оркестр убрал пюпитр лаврами. Долина и Медея повторяли дуэт. Долина в первый раз после болезни пела Полину, за арию ей аплодировали хорошо. Ольгина и Александрова дуэт пропели плохо. Окончили оперу в 11½ часов.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 97

8

9 января *Сбор 3605 р. 70 к.*

Билеты все проданы со вчерашнего дня. Яковлев повторял «наставление» и получил два венка. Во втором акте Фигнер повторял вследствие настойчивого требования свой романс, и по окончании акта всех много вызывали. В третьем акте Фрей хорошо спел арию. Серебряков еще болен. Яковлеву мило аплодировали за ариозо.

Сезон 1892/93 года

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 100 [99]

1

27 октября *Сбор 2610 р. 70 к.*

После разных препятствий и отмен спектаклей по случаю траура и болезней сегодня состоялось, наконец, сотое представление «Онегина». Конечно, оно не сотое, а девяносто девятое, которое было отменено весною, но его уже нельзя было дать теперь, так как декорации были уничтожены, а потому и было решено его дать нынче за сотое представление. В первой картине квартет прошел не безукоризненно, так как он написан очень неудобно. За романс Долиной аплодировали. Очень сильно аплодировали Фигнеру за романс, который вместе с ним превосходно заканчивает двумя фразами Долина. Каменская наврала в своем выходе. За письмо Медею много вызывали и поднесли корзину цветов. Третья картина первого акта, новая Бочарова. Яковлева заставили повторить арию. После картины вызывали много автора, Медею и Яковлева. Чайковскому и Яковлеву поднесли венки. Зал второго акта новый, но очень неудачный. Бал прошел превосходно, после картины вызывали автора, Медею, Долину, Фигнера и Яковлева, всем им были цветочные подношения, Долиной серебряные ложки и солонка. Во второй картине Фигнер чудно спел романс и повторял его. После акта его и Яковлева с Чайковским много вызывали. За первую картину третьего акта вызывали Медею и Яковлева. За вторую картину вызывали опять много и поднесли еще Медее две корзины цветов и Яковлеву еще венок.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 100

2

30 октября *Сбор 3610 р. 70 к.*

По болезни Направника оперой дирижировал Кучѐра. Фигнеру с Долиной хорошо аплодировали в первой картине. За письмо Медею шумно вызывали, Яковлев повторял ариозо в третьей картине. Во втором акте Фигнер повторял романс. Хорошо пропел Серебряков свою арию, за дуэт Медеи с Яковлевым вызывали без конца.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 101

3

2 ноября *Сбор 2951 р. 70 к.*

На седьмое представление первого абонемента давали «Онегина». Оперу так горячо принимали, что просто не верилось, что это первый абонемент. При выходе в первой картине Фигнера встретили целой бурей аплодисментов. Всю оперу страшно аплодировали; повторяли свои арии Яковлев и Фигнер.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 103

Б

5 ноября *Сбор 2949 р. 20 к.*

Сегодня должна была итти по репертуару на десятое представление второго абонемента опера «Млада», но так как на прошлой неделе вследствие отмены «Млада» уже была дана, то сегодня давали «Онегина». Яковлеву после ариозо поднесли две лиры. Весь спектакль принимали, как и вчерашний абонемент. Фигнер опять повторял с большим успехом свою арию.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 104

Б

6 ноября *Сбор 3610 р. 70 к.*

В четвертый раз на этой неделе идет «Онегин». Прием все такой же восторженный и те же повторения. Публика, заметив в театре Чайковского, вызвала его три раза.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 105

7

24 ноября *Сбор 3619 р. 70 к.*

По болезни Яковлева роль Онегина исполнял сегодня Брыкин. Можно себе представить, с каким ужасом он выходил в этой партии. Конечно, это не Яковлев, но как замена он был хорош. Материал у него неважный, поет он с большой уверенностью и держится на сцене умело и с достоинством. Публика отнеслась к нему хорошо, его заставили повторить монолог третьей картины первого действия. К концу оперы он изнервнился и в конце дуэта ослабел. После письма Медее поднесли громадную корзину цветов и лавровый венок, Фигнеру девять венков с цифрою «L», так как он сегодня поет пятидесятый раз «Онегина». Кроме того, ему поднесли два подарка. По окончании оперы всех вызвали более десяти раз.

РЕПЕТИЦИЯ ОПЕРЫ «ИОЛАНТА»

5 декабря

По плану вашего превосходительства, по вашим указаниям Чайковским написаны одноактная опера «Иоланта» и двухактный балет «Щелкунчик». Это первый серьезный опыт давать оперу с балетом в этот же вечер. Думаю, что этот раз проба должна удаться, так как опера и балет по музыке представляют чрезвычайно много интересного. Много доставил хлопот Чайковский своей фантазией дать роль Иоланты одной из московских певиц. После разных переговоров и неприятностей остановились на Медее, и я уговорил ее репетировать эту оперу. Как решено было приготовить к 5 декабря репетиции для государя, так и приготовили. Все те же обычные мучения с монтировочным отделением. Ни костюмы, ни декорации не были вполне приготовлены

даже к генеральной репетиции, в которой мы впервые увидели декорации. Этот беспорядок много мешает правильному приготовлению к первому спектаклю.

Сегодня, в субботу, 5 декабря, в присутствии их величеств прошла генеральная репетиция. Опера длинная—1 ч. 21 м. Репетиция началась в 8 ч. 10 м., окончилась в 11 ч. 55 м. В опере участвовали: Медея, Рунге, Долина, Каменская, Фигнер, Карелин, Яковлев, Чернов, Серебряков, Фрей. Его величество по окончании оперы выразился так: «идеально». По окончании оперы Чайковский и все исполнители были вызваны в царскую ложу, где их величества изволили выразить свое удовольствие и милостиво со всеми беседовали. Особенно понравились первые хорики, ария Медеи, ария Серебрякова, ария Яковлева, дуэт Фигнеров и последний финал. Много мешало исполнению то, что был не оперный, а балетный оркестр. Хроническое страдание всех первых спектаклей—это несвоевременная готовность костюмов и декораций. Особенно обратила милостивое внимание государя декорация Бочарова в балете. Нарушила общее хорошее впечатление нехорошо прошедшая картина с корзинкою, которая превосходно была проектирована вашим превосходительством и не удавшаяся только тоже от несвоевременной готовности к репетициям. На всех присутствующих опера произвела самое поэтическое впечатление. Совершенно излишним нахожу вдаваться в описание полных вкуса и изумительной красоты костюмов как солистов, так и хора в опере и балете.

«ИОЛАНТА» 1

1

6 декабря 1892 г.

Сегодня состоялось первое представление «Иоланты» Чайковского. Об исполнителях написано мною вчера. Вначале аплодировали сильно арии Медеи, обоим женским хорам. Серебряков и сегодня превосходно пропел арию, и ему много аплодировали. Яковлев с громадным успехом повторил свою арию. Медея и Фигнер в дуэте произвели фурор и тоже, по настойчивому требованию публики, повторяли его. Вся опера произвела самое выгодное впечатление, и по окончании ее много раз вызывали Чайковского, Направника и всех исполнителей. Чайковскому поднесли две лиры, Фигнеру серебряный бювар. Опера сегодня длилась 1 ч. 31 м.

«ИОЛАНТА» 2

2

8 декабря *Сбор 4122 р. 90 к.*

Сегодня второе представление «Иоланты». Билеты все проданы еще вчера. Публика принимала оперу, как и в первое представление. Яковлев и Фигнеры повторяли свои номера. После оперы опять вызывали автора и артистов.

«ИОЛАНТА» 3

3

11 декабря *Сбор 4143 р. 90 к.*

Третий спектакль «Иоланты» по особенно возвышенным ценам, и при всей ругани газет театр все-таки весь продан, а это вещь немаловажная. На бирже певцов сегодня была игра на понижение, все понижали, а в особенности Чернов; только Медея повышала. Дуэт Фигнеров и ария Яковлева повторялись с успехом.

«ИОЛАНТА» 4

4

13 декабря *Сбор 4038 р. 40 к.*

В четвертый раз на этой неделе идет «Иоланта», сбор опять полный, несмотря на повышенные цены. Яковлев, по заведенному обычаю, повторял арии. Сегодня вообще все были больше в голосе. По болезни Карелина за него пел Угринович.

«ИОЛАНТА» 8

8

26 декабря *Сбор 3910 р. 90 к.*

На первый утренний спектакль на праздниках давали «Иоланту». Опера прошла успешно. Яковлев повторял арию, Фигнеры повторяли дуэт. Ария Медеи имела громадный успех. Фигнер один везет репертуар.

«ИОЛАНТА» 10

10

12 января *Сбор 4122 р. 90 к.*

Вот уже десятое представление «Иоланты», а билеты по особенно возвышенной цене продаются каждый раз все до последнего.

Яковлев повторял арию. Медея и Фигнер повторяли дуэт, и они и Серебряков были очень в голосе и ударе. Чернов свою арию все понижает по заведенному им обычаю.

«ИОЛАНТА» 11

11

15 января *Сбор 4127 р. 90 к.*

В спектакле присутствовали их величества.

Фигнеры пели хорошо, Яковлев был не в голосе. После оперы подали Фигнеру венок, Медее корзину цветов. Вызвали всего один раз.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 107

9

7 апреля *Сбор 2767 р. 70 к.*

Для дебютов Баулиной, Стоян и Гончарова давали «Онегина». Оканчивающая нынче консерваторию Баулина—явление выдающееся. При ничтожной фигурке и незначительной физиономии она одарена в высшей степени артистической натурой, нервной и отзывчивой. Она, можно сказать, не играет, а все время живет на сцене. Голос небольшой, но яркий, звучный, чистый и ровный во всех регистрах. Это будет прекрасное приобретение, и если ее вести как следует и давать ей подходящий репертуар, может сделаться полезнейшим членом нашей труппы, но ей нужно петь и петь насколько возможно часто. Досадно, что не обращали внимания на ее рот—она очень кривит его.

Михайло Стоян—бывший артист московской оперы, певший нынче у Прянишникова, тенор с большим репертуаром и очень опытный. Хотя голос у него неважный, физиономия и фигура невыгодные, но он настолько владеет звуком, так хорошо фразирует и настолько привычен к сцене, что иметь его четвертым тенором было бы безусловно желательно. Гончаров—голос недурной, но холодный, поет очень недурно, хорошая фигура и есть уже некоторая опытность на сцене; был бы не лишним у нас *за неимением лучшего.* Дебютанты имели успех. Стоян повторял хорошо спетый им романс перед дуэлью.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 109

11

16 апреля *Сбор 2645 р. 45 к.*

Третье представление «Онегина» все с теми же дебютантами. Баулина и Гончаров утомлены и понижали. Баулиной поднесли корзину цветов и брошку, Гончарову—венок лавровый, Долиной—корзину цветов.

«ПИКОВАЯ ДАМА» 31

1

23 апреля *Сбор 2570 р. 70 к.*

Наконец, сегодня состоялась «Пиковая дама» в первый раз в этом сезоне. Лизу пела московская г-жа Салина. Может быть, это еще все остаток болезни, но она всю оперу детонировала. Стояну эта роль тоже не по плечу. Фигнер так избаловал нас своим тонким исполнением, что трудно после него смотреть кого-нибудь; но как тенор с большим репертуаром он очень может быть полезен для замены больных.

«ПИКОВАЯ ДАМА» 32

2

26 апреля *Сбор 2905 р. 70 к.*

На четвертое представление первого абонемента давали «Пиковую даму». Сбор совершенно полный. Салина владеет голо-

сом плохо, понижает и звука не держит. Каменская два раза поет роль графини, очень удачно. Долина сегодня спела превосходно романс Полины, ей много и дружно аплодировали. За дуэт пастушков и за картину интермедии тоже очень хорошо аплодировали.

После картины в казарме Стояна вызвали три раза и поднесли лиру из цветов.

«ПИКОВАЯ ДАМА» 33

3

29 апреля *Сбор 1969 р. 87 к.*

Нужна была вся моя настойчивость, чтобы сохранить сегодня спектакль. Утром прислала слезное письмо Салина, отказываясь от спектакля, я уговорил ее. Получаю письмо от Марковской с просьбою освободить ее от спектакля, так как вчера ее была свадьба. Послал к Пильц, чтобы она пела гувернантку, а Юносовой—чтобы пела Машу.

В 4 часу, оканчивая заседание комитета по репертуару будущего года, получаю письмо от Чернова, что у него ангина и ларингит и что доктор ему запретил выходить. Отправился к нему и потребовал, чтобы он просто ходил по сцене, если не может петь, а если он в театр не явится, то должен будет заплатить весь сбор. Только такими мерами удалось удержать спектакль.

После третьего акта Брыкину поднесли венок с расшитым полотенцем «от поклонниц».

Слава богу, спектакль окончился благополучно.

Сезон 1893/94 года

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 110

1

28 сентября *Сбор 3605 р. 70 к.*

По болезни г-жи Меден Фигнер вместо оперы «Аида» сегодня, 28 сентября, и в пятницу, 1 октября, назначено дать оперу «Евгений Онегин». Сбор полный; кроме нескольких кресел первого ряда, билеты еще вчера были все проданы. Баулина страшно нервна, поэтому сделала несколько ошибок, хотя очень несущественных, и это ее еще больше расстроило. Квартет, по обыкновению, шел нескладно. Фигнер очень в голосе, Яковлев волнуется, Долина в этой роли хороша. По болезни Юносовой Глебова исполняла ее роль. Шаллерт поет очень хорошо роль Трике, Фигнеру и Яковлеву поднесли много венков, Баулиной корзину цветов.

Фигнер повторял романс перед дуэлью. Майбороде и Яковлеву хорошо аплодировали за их номера. Вообще публика принимала оперу хорошо.

Освещение сегодня сильно пошаливало; картину дуэли пришлось дать при освещении одними рефлекторами. Как бы оно совсем не потухло.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 114

5

22 октября *Сбор 3605 р. 70 к.*

Спрос на места огромный—точно на первые представления любимой оперы. При такой массе больных никак не ожидал, чтобы так счастливо прошла эта неделя, ни одной перемены, сборы до копейки полные, кроме «Манон», шедшей в первый раз с любимой примадонной Мравиной. После первого акта поднесли Яковлеву русскую вышивку и подушку, после второго акта Медее—венок, Долиной венок и серьги с бриллиантами. Фигнер и Яковлев повторяли арии. Вызывали много, спектакль шел хорошо.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 115

6

9 ноября *Сбор 3594 р. 70 к.*

Это первое представление оперы «Онегин» после кончины П. И. Чайковского. Спрос на билеты был страшный. Все билеты еще вчера были проданы. По внезапной болезни вместо Яковлева роль Онегина исполнял Гончаров, вместо Серебрякова Гремина исполнял Майборода.

Поднесли корзины цветов Медее и Долиной, венок Фигнеру.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 116

7

19 ноября *Сбор 3605 р. 70 к.*

Вот и двенадцатая неделя окончилась благополучно; еще одна неделя, и будет половина сезона. В первой картине первого акта публика была очень сдержанна, после письма Татьяны разгорячилась и вызывала всех много и шумно. Баулиной после второго акта поднесли прекрасную корзину цветов с надписями на лентах от студентов.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 117

8

18 января *Сбор 3532 р. 50 к.*

В первый раз после болезни вышел Фигнер. После бала масса поднесений Медее, Долиной, Фигнеру и Яковлеву и еще больше Фигнеру после его смерти.

В бельэтаже сидели все выдающиеся артисты итальянской оперы.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 118

9

28 января *Сбор 3635 р. 50 к.*

Публика и на этот раз так рвалась за билетами, что будь театр вдвое больше, и тогда бы он был совершенно полон. Опера шла

прекрасно, после второго акта Медее, Долиной, Фигнеру и Яковлеву цветочные подношения.

После оперы вызывали без конца.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 119

10

11 февраля *Сбор 3445 р. 50 к.*

По болезни г-жи Куза дебют ее в «Гугенотах» пришлось отложить и своевременно объявить в газетах и афишах, что пойдет по возвышенной цене «Онегин». В одно утро все билеты были расхватаны и выставлен к 2 часам того же дня в кассе аншлаг: билеты все проданы.

В спектакле присутствовала ее величество.

У Фигнера опять нарыв на шее, и, не чувствуя себя хорошо, он не захотел повторять романса. Озленные в райке вызывали его в антракте и шикали за то, что не повторил романса.

«ПИКОВАЯ ДАМА» 34

I

14 февраля *Сбор 2939 р. 70 к.*

Последним представлением первого абонемента давали «Пиковую даму». Этой постановкой двадцать третьей оперы заканчиваются все постановки, назначенные еще в прошлом году вашим превосходительством. Исполнителями новыми сегодня были: Пастушка—г-жа Баулина и Елецкий—г. Гончаров.

Повторить заставили дуэт Медеи с Долиной, хорошо аплодировали за песенку Долиной, за дуэт Долиной с Баулиной, за арию Гончарова, за сцену в казарме Фигнеру, за арию Медеи, за группу танцующих. Поднесли цветы Медее и Долиной. Вызывали много Медею с Фигнером за дуэт на канавке.

«ПИКОВАЯ ДАМА» 35

II

16 февраля *Сбор 2943 р. 20 к.*

В спектакле присутствовала ее величество.

На последний спектакль третьему абонементу давали «Пиковую даму». Это единственная опера, которую этот абонемент уже слышал, остальные девять опер они слышали в первый раз. Смотря сегодня на постановку оперы, поражаешься невежеством петербургской публики, не умеющей ценить всей тонкости, красоты и роскоши постановки этой оперы. Фигнеру поднесли венок и чудную печать.

«ОРЛЕАНСКАЯ ДЕВА». «ОПРИЧНИК», «ПИКОВАЯ ДАМА», «ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО» и КОРОНАЦИОННАЯ КАНТАТА

17 февраля *Сбор 5702 р.*

Сегодня давали спектакль, посвященный памяти П. И. Чайковского. Он состоял из первого акта «Орлеанской девы» с участием Меден, ариозо из «Опричника»—Баулиной, комнаты Лизы из оперы «Пиковая дама», акта из балета «Лебединое озеро» с участием Леньяни и Коронационной кантаты с участием Славиной и Яковлева.

Цены на этот спектакль были назначены те же самые, по которым весь великий пост публика наполняла наш театр на представление «Нибелунгов». Театр наполовину был пуст.

Медея превосходно исполняла Орлеанскую деву.

Баулину заставили повторить ариозо, которое она все профальшивила. Это повторение как нельзя более обрисовывает понимание и чутье нашей публики, не сумевшей даже отозваться на клич дирекции для постановки памятника такому человеку, как Чайковский.

Леньяни имела громадный успех. Славина очень тепло исполнила свое ариозо в кантате.

Спектакль был превосходный, и наши бараны—публика доказала, что она не стоит таких спектаклей.

СПЕКТАКЛЬ В ПАМЯТЬ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

22 февраля *Сбор 2663 р.*

Сегодня дано повторение спектакля в память П. И. Чайковского, сбор с которого назначается на усиление фонда Чайковского. Публика опять блистала отсутствием. По болезни Славиной вместо нее исполняла кантату г-жа Долина и тем спасла нас от большого затруднения. Хотя исполняла она кантату экспромтом, без репетиции, но исполнила ариозо и «Мне ли, господи» с большим чувством, вкусом и благородством и тем вызвала живое одобрение публики.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 120

11

26 февраля *Сбор 3511 р. 50 к.*

Шел «Онегин» с обычными исполнителями и с обычными поднесениями Долиной, Фигнеру—цветов, Яковлеву цветы, и сегодня поднесли ящик серебра. Не ожидая кого-либо из царской фамилии, Яковлев играл Онегина с бородой.

Фигнер повторял арию. Вызовы бесконечные.

Сезон 1894/95 года

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 121 [В МИХАЙЛОВСКОМ ТЕАТРЕ]

1

30 августа *Сбор 2333 р.*

Нынешний сезон мы начинаем не традиционной оперой «Жизнь за царя», а «Евгением Онегиным». Так как Мариинский театр переделывается и будет готов, вероятно, не раньше половины октября, то приходится приготовить для текущего репертуара ряд опер, которые было бы возможно давать на сцене Михайловского театра. Большим затруднением для репертуара является невозможность делать систематические репетиции, потому что самое помещение для оркестра было готово только к 28 августа. Да еще надобно прибавить, недостаток в тенорах: Фигнеры выходят только с 12 сентября, и налицо только один Михайлов. Вот почему было неизбежно срепетировать «Онегина» с Чупрыниковым, чтобы иметь хотя одну оперу без Михайлова.

Чтобы за раз отделаться от репетиций «Онегина», оперу эту приготовили с вновь вступившими в труппу. Исполняли роли: Онегина—Тартаков, Ленского—Чупрынников, Ларину—Нивинская, Ротного—Климов 2-й.

Тартаков уже певал у нас Онегина, роль эта ему вполне подходит по средствам и в особенности в Михайловском театре; оркестр теперь так углублен и уменьшен по количеству, что ему очень легко исполнять свою роль.

У Чупрынникова недурной голосишко, поет он умело, но ничтожность самого материала едва ли даст ему возможность удержаться у нас. К тому же полнейшее неуменье держаться на сцене и несчастная физиономия будут большой помехой его будущности. Свою арию пропел он недурно и даже некоторые ноты давал совсем хорошо, но невозможная манера держаться и нелепые движения рук и ног решительно нарушают всякую иллюзию.

У Нивинской хороший, молодой голос, поет недурно, но постановка голоса неважная. Фигура хорошая, есть способности к сцене. Роль эта дана для практики и для того, чтобы избавить ваше превосходительство от Юносовой, возмущающей ваше артистическое чувство своим мещанством.

За письмо Баулину и за ариозо Тартакова вызывали с гвалтом, и последнего заставили бисировать. Тартакова вообще принимали очень хорошо, но голос его сильно вибрирует.

Долиной поднесли лиру; пора бы уняться подносителю: пока он был женихом, это еще было извинительно, а теперь пора бы и бросить.

Сбор полный. Интересно, что будет дальше.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 122

2

2 сентября *Сбор 1996 р. 50 к.*

Второй спектакль «Онегина» прошел глаже. Баулина была не совсем здорова, но пела лучше первого раза. Тартаков повторял

арию. Чупрынникова принимали хорошо, требовали настойчиво повторения романса, но Направник упрямо продолжал, несмотря на шум публики.

Остались непроданными только несколько лож бельэтажа и первого яруса.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 125

5

23 сентября *Сбор 2331 р.*

Исполняли роли в первый раз в этом сезоне Медея, Фигнер, Яковлев, Серебряков.

Ольгу в первый раз исполняла Нивинская. Я заставил ее петь эту роль, чтобы на случай болезни Долиной иметь готовую исполнительницу. Голос у нее хорош, но поет ученически, движения угловаты и cantabile плохо выработано. При выходе Фигнера и Яковлева их встретили аплодисментами.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 126

6

13 октября *Сбор 2939 р. 20 к.*

На второе представление второго абонемента давали «Онегина». Абоненты очень довольны и всех вызывали много. Фигнер и Яковлев повторяли свои арии. Медее и Долиной поднесли венки. Весь день публика осаждала кассу, прося возвращенных абонентами билетов.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 127

7

18 октября *Сбор 3593 р. 50 к.*

Притягательная сила «Онегина» не ослабевает, билеты накануне все проданы. Исполнение оперы по обыкновению хорошо.

После бала Долиной поднесли корзину цветов в уборную, так как Медее никакого подношения не было. Долина в танцах упала, но не ушиблась. После акта страшно вызывали. Арии и Фигнер и Яковлев повторяли.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 128

8

25 января *Сбор 2938 р. 20 к.*

На шестое представление третьего абонемента давали «Онегина». Медея сегодня в пятидесятый раз пела Татьяну; вероятно, поэтому ей было поднесений без конца—венки, букеты и четыре подарка. Хотя требовали повторения арии Фигнера и Гончарова, но они не повторяли своих арий. Титову хорошо аплодировали за песенку.

По окончании оперы Медею с Гончаровым вызывали много.

«ПИКОВАЯ ДАМА» 37

1

14 апреля *Сбор 3593 р. 50 к.*

С 24 февраля 1894 года «Пиковую даму» не давали. Сегодня она дана для гастроли г. Флорианского, певшего роль Германа. Сегодня же в первый раз исполняли роли Куза—Лизы, Носилова—Полины и Пастушка. Публика обрадовалась послушать эту любимую оперу и по возвышенным ценам наполнила театр. Принимали оперу хорошо.

И в этой роли Флорианский оказался опытным певцом с крепким голосом, но ни особенной отделки роли, ни особенного таланта не проявил, хотя за песню последней картины ему хорошо аплодировали.

Сцена в казарме у него пропала. Куза хотя и ошиблась, но произвела прекрасное впечатление. Голос подходит как нельзя более к этой партии, арию на канавке и дуэт с Носиловой первого акта повторяли. Носилова была прехорошенький Пастушок.

«ПИКОВАЯ ДАМА» 38

2

18 апреля *Сбор 2810 р. 50 к.*

Несмотря на то, что это только второе представление такой любимой оперы, как «Пиковая дама», Флорианский второго полного сбора не сделал.

Тартаков в первый раз пел Томского. Имел хороший успех; прекрасно он спел рассказ первого акта и песню в конце оперы, за что ему много и горячо аплодировали.

Всем театром шумно одобряли Гончарова за арию Елецкого и Кузу за арию. Сколько публика ни орала и ни требовала bis'a, а ее арии Эдуард Францевич повторять ей не дал.

Дуэт Кузы и Носиловой повторяли.

«ПИКОВАЯ ДАМА» 39

3

27 апреля *Сбор 2937 р. 20 к.*

На одиннадцатое, последнее в этом сезоне представление второго абонемента давали «Пиковую даму». В ней дебютировал в роли Германа тенор Супруненко. Он в самом начале своей карьеры служил один год у нас. В то время голос его был настолько мал, что его пришлось уволить. Теперь голос окреп, петь он стал очень хорошо, но часто форсирует звук, и вообще в пении у него при хорошей фразировке полное отсутствие красок. Происходит это именно вследствие постоянного насилования звука.

Тартаков превосходно говорит рассказ Томского, но Чайковский написал эту вещь в невозможной тесситуре.

9

30 апреля [illegible] *Сбор 2865 р. 20 к.*

Для закрытия русских оперных спектаклей давали «Онегина». Опять три дебютанта: Куза—Татьяна, Морской—Ленский, Ольга—Синицына. И Куза и Морской были удачны.

Синицына—голос ничтожный для нашей сцены, с претензией на сценический талант—все переигрывала. Спектакль шел очень горячо. Тартаков, Морской и даже Тигов повторяли свои арии. Весенний сезон, несмотря на небывалую массу дебютов и страшную работу на репетициях, прошел замечательно удачно. Сбору, невзирая на превосходную погоду, отвлекающую от театра публику, было 50 тысяч. Перемены ни одной. Приглашение двух теноров, очень понравившихся публике, развязывает мне руки в будущем сезоне. Шаляпин—очень отрадное явление между нашими стареющими басами. Куза страшно выдвинулась в этом сезоне. Она спела «Пиковую даму», «Гугеноты», «Онегина», «Фауста», «Анду» и «Дубровского»,—все партии прошли удачно, публика принимала ее прекрасно, и она всех нас удивила своими успехами.

Тартакову поднесли лиру из цветов.

Сезон 1895/96 года

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 130

1

31 августа *Сбор 2921 р. 7 к.*

Всякие соображения по репертуару, весь план порядка спектаклей, выработанный перед началом сезона, пришлось бросить. Из действующего состава артистов выбыли Медея, захворавшая после родов закупоркой вен. Фигнер уехал к ней. Оба они, может быть, и до конца октября не появятся на сцене. Два таких артиста очень существенно влияют на репертуар, и не будь двоих новых теноров, то давать даже по пять спектаклей в неделю было бы немыслимо.

Долина запоздала тоже с родами и, вероятно, до ноября не появится в опере. К ним надобно еще прибавить Баулину, голос которой в большом сомнении, и, наконец, Ширяева, хотя занимает и крошечные амплуа, но все же затормозит дело. Если Мешкова окажется несостоятельной, на вторые партии сопран у нас больше нет никого, а и без этих, хотя и не видных людей дело вести весьма затруднительно.

Буду ухитряться, но как это все пойдет, покажет будущее.

Для открытия сезона давали «Онегина». Из новых участвующих Ершов—Ленский и Носилова—Ольга.

Если бы не этот страшно горловой оттенок звука, голос у него прекрасный. Он робел вначале и в первом акте не вызвал ни хлопка. За финал второго акта вызвали всех горячо. За романс аплодировали хорошо и даже требовали повторения.

Носилова страшно робеет и поэтому путается; надобно подождать, может быть, и выработается.

Кузу принимали прекрасно, за письмо вызывали шумно и поднесли огромный букет цветов. Превосходен новый костюм второго бала, и она очень в нем эффектна.

Тартаков повторил свой монолог после горячих требований. После акта поднесли венок со стихами.

Титов удачно спел свои куплеты и по требованию публики повторял их.

Серебряков очень был в голосе и удачно спел свою арию, и тоже требовали повторения. Заключительный дуэт шел очень хорошо, и вдруг у Тартакова совершенно сел голос, что его очень расстроило, несмотря на усиленные вызовы по окончании оперы.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 131

2

11 сентября *Сбор 2944 р. 20 к.*

На второе представление первого абонемента давали «Онегина», не шедшего в этом абонементе в прошлом сезоне.

Первый акт прошел очень шершаво благодаря неаккуратности исполнения г-жи Носиловой и неуверенности в звуке г. Ершова. За письмо вызвали три раза Кузу с Фридэ.

Г-жа Фридэ после долгого перерыва пела в первый раз роль няни. Исполняет она эту роль превосходно. За арии Тартакову и Ершову хорошо аплодировали. После оперы Кузу и Тартакова вызвали четыре раза.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 132

3

13 октября *Сбор 3602 р. 50 к.*

Давно не бывало такого спроса на билеты, как на сегодняшнее представление «Онегина». Говорят, что в контору записей было получено более шести тысяч требований. В нашу кассу билетов почти не было прислано, а публика с 6 часов утра толпилась у кассы. Исполнители были: Куза, Носилова, Фридэ, Фигнер, Яковлев, Серебряков и Иванов.

Вся опера прошла превосходно, кроме одного инцидента. В финале второго акта Фигнер вдруг остановился—ему попала пыль в дыхательное горло, и спазмы прекратили звук, так что он замолчал, и оркестр две фразы проиграл без него, потом он продолжал, как ни в чем не бывало. Арии и Яковлев и Фигнер повторяли. Кузу принимали восторженно.

Утром Титов захворал, и надобно было внезапно приготовить Трике, послали за Ивановым и проходили с ним, пока он не был готов.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 133

4

21 ноября *Сбор 2432 р.*

Что я пережил вчера, одному богу известно. Вчера была репетиция в присутствии великих князей. Опера «Ночь перед Рождеством» потребовала нечеловеческих усилий как со стороны оперного, так и со стороны монтировочного персонала, чтобы быть готовыми к назначенному вашим превосходительством сроку. Плотники и машинисты провели не одну бессонную ночь в работе, и вдруг разрешенный государем выход на сцену Екатерины возмутил дух присутствовавших при репетиции и вызвал переполох; я ушел из театра сам не свой и сегодня утром, когда пришлось устраивать в замену другой спектакль, совершенно потерял голову. Больных масса, и по приказанию вашего превосходительства я поставил «Онегина» с Кузой, Носиловой, больной Каменской, Фигнером, Яковлевым и Майбородой.

Успех оперы бурный, и сбор сравнительно очень хороший. Если бы у нас были устроены у Думы, на углу Морской и Литейной, рамки специально для вывешивания анонсов о переменах спектаклей, то при переменах таких, как сегодня, театр был бы полон.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 134

5

30 ноября *Сбор 2943 р. 20 к.*

На одиннадцатое представление второго абонемента давали «Онегина» с участием Фигнера, Яковлева, Кузы, Долиной, Фридэ, Майбороды и Титова. Конечно, опера, как и всегда, произвела страшный фурор. После выздоровления Титов пел первый раз Трике. Голос звучал хорошо, спел он партию очень тонко.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 135

6

5 декабря *Сбор 3600 р. 50 к.*

После многих лет сегодня (вследствие инцидента с Медеей Фигнер) Мравина пела Татьяну. Могу искренне засвидетельствовать, что в новых костюмах, сделанных с разрешения вашего превосходительства, она была очаровательна. Вокальное исполнение то же, что и во всех операх. Успех громадный! После бала всех вызвали и начался ряд цветочных подношений: две корзины Мравиной, две корзины Долиной, венок и лира Фигнеру, огромная лира Яковлеву. Великолепен на Мравиной голубой капот последнего акта.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 136

7

6 декабря

Сегодня в день тезоименитства государя назначен бесплатный спектакль для столичных учебных заведений.

Ввиду поздно окончившейся вчера генеральной репетиции балета «Конек Горбунок» и его первого представления сегодня вечером «Онегин» явился чистым кладом, так как декорации этой оперы очень легко было вчера навесить, и так и оставили на сегодняшний спектакль.

Бедные плотники, не спавшие много ночей, могли, наконец, благодаря этим двум «Онегиным» хоть немного отдохнуть.

Участвовали сегодня Куза, Долина, Каменская, Морской, Гончаров, Майборода, Титов.

Дети, присутствовавшие в спектакле, восторгались оперой.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 137

8

8 декабря *Сбор 3602 р. 50 к.*

«Онегин» прошел с обычным полным сбором и успехом. Фигнер и Яковлев повторяли свои арии. Майборода пел с анонсом о том, что он нездоров и просит снисхождения публики. Долиной поднесли тоже обычную корзину цветов.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 138

9

15 декабря *Сбор 3605 р. 50 к.*

После долгой болезни и бесконечных перипетий и переговоров Медея по настоянию вашего превосходительства должна была согласиться принять предложенные условия: петь—сколько назначат, и получать то, что она и прежде получала,—по 500 рублей за спектакль.

Сегодня она вышла в первый раз и после письма получила корзину цветов. Публика сделала ей овацию. Затем после второго акта опять цветочные подношения и потом вызовы после оперы. Голос свеж и чист, но вообще слабее прежнего, меньше энергии в исполнении и сильная нервность. Понятно, все это должно пройти по мере возвращения сил; фигурой она очень похудела.

«ПИКОВАЯ ДАМА» 43

4

10 января *Сбор 2940 р. 20 к.*

На девятое представление третьего абонемента давали «Пиковую даму». Новым исполнителем явился Морской, певший без репетиции эту трудную роль. Он в этой опере имел успех, несмотря на то, что это был абонемент. Лизу пела г-жа Куза и в арии на канавке имела выдающийся успех.

Сезон 1896/97 года

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 148

1

1 сентября *Сбор 1930 р. 75 к.*

Вопреки всем традициям, сегодня состоялось открытие спектаклей русской оперы в Михайловском театре. Кроме лож бельэтажа и первого яруса, театр весь был продан.

Куза, Носилова, Глебова, Морской, Яковлев, Серебряков, Титов— все прежние исполнители принимались публикою очень радушно, были и обычные повторения. Так как Каменская завтра поет Рогнеду и Фридэ больна, пришлось заставить роль няни исполнить Висленеву. Она еще молода и неопытна для этой партии, но вокальные средства таковы, что на это можно было решиться; действительно, голос ее настолько подкупает, что ей всякий простит ее неумелость на сцене.

Балетных прислали совершенно невозможных.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 149

2

8 сентября *Сбор 1839 р. 50 к.*

По болезни Мравиной опера «Севильский цырюльник» отменена, и была дана в Михайловском театре опера «Евгений Онегин», как единственная, которую возможно было дать. На «Цырюльник» было сбору 500 рублей, утром в 12 часов на «Онегина» 800 рублей, а вечером собрали 1839 р. 50 к. Была продана масса льготных билетов, а то сбор был бы еще больше, так как остались только ложи бельэтажа и первого яруса и одно кресло третьего ряда.

Опера шла хорошо, было много повторений; только позорно проходят танцы, так как из балетных вместо танцующих присылают какие-то отбросы.

Участвовали сегодня в спектакле: Куза, Каменская, Носилова, Морской, Тартаков, Титов и Майборода. Морской, Титов и Тартаков повторяли свои арии.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 152

5

18 октября *Сбор 3557 р.*

Сегодня в первый раз выступили Фигнеры в «Онегине». Весь спектакль был рядом оваций и цветных поднесений Фигнерам и Яковлеву.

Медея похудела, что очень идет к ней, она просто помолодела. Наконец-то и Фигнер сбрил бороду. В первом романсе голос у него звучал неважно, хотя за романс ему и аплодировали. Яковлев повторял свое наставление, Титов—свою песенку. Вызывали шумно и много всех исполнителей.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 154

7

1 ноября *Сбор 3556 р. 35 к.*

Онегин» в исполнении Медеи, Долиной, Фридэ, Фигнера, Яковлева и Серебрякова, так спевшихся и сыгравшихся в этой опере, идет так хорошо, что бывает очень досадно, когда по каким-либо соображениям приходится разрознивать этот состав. Так и нынче участие Мравиной совсем испортило общее исполнение, но я не мог назначить Медею, чтобы не дать ей спеть лишнего спектакля.

Яковлев, Фигнер и даже Титов повторяли свои арии.

Мравиной поднесли лиру цветов, хотя довольно мизерную, а все же поднесли.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 155

8

15 ноября *Сбор 3504 р. 20 к.*

Участвовали Куза, Долина, Каменская, Морской, Яковлев, Серебряков, Титов и проч. Вот и без Фигнера «Онегин» полон. Принимали артистов, как и всегда принимают в «Онегине».

Яковлев повторял свою арию; арии Морского тоже требовали повторения.

Сегодня для хористов выпал ужасающий день. С 9 часов утра они пешком провожали до Смоленского Спорышева, там пели обедню и к часу явились на репетицию, где и пробыли до 4 часов, а вечером опять спектакль.

Сегодня первый раз дали нам для репетиции оперы «Самсон и Далила»—развал, который сладился хорошо, и его весь теперь отдали к Левоту[1], чтобы его расписать и докончить декорацию, которую ко вторнику утру он обещает спустить на сцену.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 156

9

28 ноября *Сбор 3602 р. 50 к.*

На тринадцатое представление второго абонемента назначена была опера «Кармен», но по болезни г-жи Фигнер заменена оперой «Онегин» с г-жой Мравиной, Долиной, Каменской, Фигнером, Гончаровым и Майборадой. На Татьяну в публике жаловались.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 157

10

7 января *Сбор 3589 р. 80 к.*

Как и всегда, «Онегин» битком, и, как всегда, исполнители имели громадный успех. Долиной после бала поднесли корзину цветов. Яковлев арию повторял, а Фигнер, несмотря на настой-

[1] Henri Levot — декоратор.

чивые требования публики, не захотел повторить своего романса. Состав был наш казенный: Медея, Долина, Фридэ, Фигнер, Яковлев, Майборода и Титов.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 158

11

16 января *Сбор 3450 р. 90 к.*

Чтобы дать возможность второму абонементу получить спектакль с участием Сандерсон и Ван Дейком, пришлось с четверга 16-го перенести на пятницу 17 января, так как 15-го они оба пели, а рядом два дня петь не могут. Откладывать на будущий четверг спектакль с Ван Дейком невозможно, так как во вторник 21-го он выезжает обратно в Вену. Вот почему сегодня не в счет абонемента и не по репертуару пришлось дать «Онегина» с Фигнерами, как единственный спектакль, на сбор с которого можно рассчитывать.

Надежды на «Онегина» оправдались, и вечером был прекрасный сбор.

Участвовали: Медея, Долина, Фридэ, Юносова, Фигнер, Тартаков, Майборода и Титов. Аплодировали много, и Медее и Фридэ поднесли корзины цветов, а Тартакову из цветов лиру.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 159

12

5 февраля *Сбор 3602 р. 50 к.*

На девятое представление третьего абонемента вместо «Кумушек» по болезни Чупрынникова дали «Евгения Онегина» с Кузой, Ершовым, Яковлевым. Абоненты были очень довольны.

Яковлев был в усах и бороде, за что на него наложен штраф в 75 рублей.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 160

13

16 февраля, утро *Сбор 3605 р. 50 к.*

В пользу голодающих индусов нужно было дать спектакль. Явились ходатаи, предложившие услуги итальянцев—Зембрих, Мазини, Баттистини и прочих—для участия в «Севильском цырюльнике» с нашим хором и оркестром. Когда было приступлено к выполнению этого плана, выяснилось, что они за свое участие желают получить около 10 тысяч за этот спектакль. Какие же нужно было назначить цены, чтобы насытить этих (вероятно) голодающих итальянцев и чтобы оставить какие-либо крохи действительно голодающим индусам?! Кто же будет гарантировать этот десятитысячный сбор итальянцам? За что же, при всем этом, будут мучиться наши хоры и оркестр?

13 февраля вы передали мне желание свыше, чтобы 16-го утром дать в пользу голодающих «Онегина», и выражали сомнение

насчет сбора. Теперь остается жалеть, что мы не назначили двойных цен, так как в пятницу 17-го, в день выхода афиши, к 4 часам красовалось у кассы объявление: «Билеты все проданы». Я от души радуюсь такому благополучному окончанию этого дела, так как по крайней мере участие русских артистов дало полный сбор в пользу действительно несчастных, умирающих от голода.

Исполнителями сегодня были Медея, Фридэ, Носилова, Юносова, Фигнер, Иванов, Тартаков, Серебряков, Климов 1-й и 2-й и Титов. Успех имели все.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 161

14

17 февраля *Сбор 1489 р. 25 к.*

Сегодня должно было быть первое представление оперы «Эсклармонда», для которой специально была выписана г-жа Сандерсон и для которой в самое горячее время пришлось сделать восемнадцать фортепьянных и две оркестровые репетиции и мучить 300 человек. В 11 часов утра г-жа Сандерсон отказалась петь, и пришлось делать перемену. Дана была опера «Евгений Онегин» с участием Кузы, Носиловой, Каменской, Юносовой, Морского, Гончарова, Серебрякова и Титова.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 162

15

17 апреля *Сбор 3341 р. 15 к.*

Для открытия спектаклей императорской русской оперы после великого поста давали «Онегина» с участием Кузы, Долиной, Фридэ, Морского, Гончарова, Майбороды. Сбор был почти полный, принимали оперу превосходно. Морской повторял романс, Гончаров имел большой успех в своей партии. По болезни г. Титова роль Трике исполнял г. Иванов; ему аплодировали за куплеты. Куза в одном месте так угостила Направника, что он 16 тактов не мог ее догнать.

«ИОЛАНТА» 12

1

25 апреля *Сбор 1390 р.*

Сегодня после долгого перерыва (с 15 января 1893 года) в двенадцатый раз шла опера «Иоланта» Чайковского. Если считать «Опричника», прошедшего генеральную репетицию, то это тридцатая опера в этом сезоне. В первый раз исполняли роли: Иоланты—Куза, Водемона—Морской, Роберта—Тартаков и Эбен-Хакия—Шаронов. Я прослушал всю оперу с большим удовольствием,—в ней так много тонкостей, так много поэзии и мастерства. Куза, робевшая вначале, скоро оправилась и прекрасно исполнила эту роль. Морской тоже превзошел мои ожидания. Роль эта страшно

трудно написана для тенора—высока по тесситуре и неудобна по интервалам, но он справился с нею хорошо, в особенности ему удался дуэт с Кузой. Тартаков превосходно спел романс, и его заставили повторить. Фигура его в этом оригинальном костюме была очень неудачна—он был какой-то ходячий куб. По приказанию вашего высокопревосходительства ему будет сделан новый короткий костюм. Шаронов ни фигурой, ни движениями своими не подходит к изображаемой личности. Оригинально-интересную арию врача Направник вырезал, что обесцветило и без того небольшую роль. Чернов в ней был очень типичен. Сбор был плох, публика не рвется на эту оперу.

Сезон 1897/98 года

«ОПРИЧНИК» 15

1

2 сентября *Сбор 3166 р.*

В 1874 году, 12 апреля, была поставлена в первый раз опера «Опричник». Затем опера не шла много лет. Покойный Чайковский не любил эту оперу и все хотел ее переделать. За неделю до смерти он взял из дирекции партитуру, которая так и осталась непеределанной[1]. В прошлом сезоне она была приготовлена, но не шла вследствие недоразумений с издателем и только сегодня прошла в первый раз. Исполнителями были Куза, Славина, Фридэ, Ершов, Яковлев, Серебряков и Фрей. Удивляюсь, что бельэтаж был не полон. Принимали оперу хорошо, но не настолько горячо, как бы она заслуживала. Очень хорошо спела Куза чудное ариозо в первом акте. Была очень хороша Славина как певица и как актриса. Яковлев был типичен, Серебряков и Фрей не портили. Что касается Ершова, то у него все, что нужно для этой партии, но его манера давить звук горлом уничтожает все хорошие качества этого певца.

Оркестровка чрезвычайно густа—шумна, и к тому же музыканты, не сдерживаемые дирижером, играли так, что певцов решительно не было слышно. Клятва—чрезвычайно горячая и красивая картина—не производит должного впечатления вследствие бесконечных повторений. Несмотря на сокращение этих повторений, впечатление должного они не произвели. Артистов вызывали и одобряли.

Идут акты: 1-й—35 мин.
2-й—42 »
3-й—35 »
4-й—22 »

---

[1] Вероятно, это ошибка. За неделю до смерти П. И. Чайковский взял к себе из Центральной музыкальной библиотеки для переделки партитуру оперы «Орлеанская дева».

Примечание редакции. Чайковский собирался переделать и «Опричник» и «Орлеанскую деву». Поэтому замечание В. П. Погожева очевидно также верно, как и утверждение Г. П. Кондратьева.

«ОПРИЧНИК» 16

2

4 сентября *Сбор 3605 р. 50 к.*

На первое представление второго абонемента давали второе представление «Опричника» с теми же исполнителями. Сегодня опера идет в шестнадцатый раз. Она прошла в 1874 году 11 раз и в 1875 году 3 раза. Абоненты как окаменелые просидели первый акт, несмотря на то, что Куза свое arioso пропела еще лучше, чем в первом спектакле, когда оно вызвало всеобщее одобрение. После первого акта тоже было полное молчание. Во втором акте аплодировали за арию Славиной и ее дуэт с Ершовым и после акта хорошо вызывали исполнителей. После третьего акта вызвали один раз, после четвертого—два раза. Опера шла гораздо глаже, хотя оркестр гремел так же.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 163

1

5 сентября *Сбор 3125 р. 20 к.*

Четвертой оперой шла сегодня опера «Евгений Онегин» с Мравиной, Фридэ, Долиной, Морским, Тартаковым и Майбородой.

Я уже не говорю о звуке, который не посвежел и не покрасивел, а про исполнение: ни одной фразы, ни одного слова естественного у Татьяны, без ужимки—ни одного движения. И все это, чтобы не быть похожею на других. Тем не менее после сцены письма поднесена громадная корзина и венок из цветов. Морской повторил свою арию и тоже получил большой венок из цветов.

«ОПРИЧНИК» 17

3

8 сентября *Сбор 3604 р. 30 к.*

На первое представление первого абонемента шел «Опричник». Каменская исполняла роль матери; вначале она перетрусила и волновалась, затем оправилась и замечательно горячо и сильно провела третий акт. Гончаров исполнял роль Вяземского, был недурен, но партия эта низка для него. Голос Долиной очень хорошо звучит в партии Басманова, но фигура ее, конечно, не так подходит к этой роли, как фигура Фридэ.

Много раз был в партере—и чудно́: все хвалят оперу, восторгаются постановкой, довольны артистами и в то же время весь спектакль сидели, как истуканы, и опера проходит почти без хлопка; только за танцы горячо аплодируют—точно они в опере только и ценят, только и интересуются одними танцами.

«ОПРИЧНИК» 18

4

11 сентября *Сбор 3602 р. 50 к.*

На первое представление первого абонемента давали «Опричника». Так как оперу эту слушают абоненты во второй раз, то, вероятно, поэтому они и поняли ее лучше и отнеслись живее. Аплодировали за арию Славиной, за ее дуэт с Ершовым, за ариозо Кузы. После второго и третьего актов вызвали по два раза, по окончании оперы три раза. Кто знает, может быть, вне абонемента, а в особенности когда партии Андрея будет исполнять Фигнер, опера эта и станет привлекать публику.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 165

3

26 сентября *Сбор 3529 р. 20 к.*

Билеты проданы все до последнего. Удивительная наша петербургская публика. Вчера она сидела, как каменная, ни на что не отзываясь, сегодня ко всему относится с горячностью хорошей итальянской публики, подчеркивает каждое удачное место. Опера шла горячо и отчетливо. Фигнер и Яковлев повторяли свои арии. У Кузы, особенно в письме, голос чудно звучал, пела она его с увлечением, и даже посредине арии ее прервали горячим аплодисментом. После первого акта ей поднесли громадную корзину прекрасных цветов. Всех исполнителей много и шумно вызывали в течение всего спектакля.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 166

4

7 октября *Сбор 3513 р. 80 к.*

С утра в кассе красовалось объявление: «Билеты все проданы». Хотя по репертуару сегодня был назначен «Фауст», но с разрешения вашего высокопревосходительства, чтобы дать возможность в первый раз после болезни Медее выйти в удобной для нее опере, сегодня дан был «Онегин». Медее после картины письма были поданы четыре корзины цветов. Яковлева заставили повторить его арию. Фигнер повторил арию, и ему поднесли три венка.

За последнюю картину Медеи с Яковлевым публика долго бесновалась и вызывала их.

«ПИКОВАЯ ДАМА» 44

1

10 октября *Сбор 3526 р. 45 к.*

Двенадцатою оперою сезона сегодня прошла «Пиковая дама». Успех оперы был хороший. Удачнее всех и по красоте голоса и по задушевности исполнения была Куза. Гончаров—исправный

и старательный певец, но голос и исполнение у него сухое. Тартаков хотя и повторял песенку Томского, но роль эта ему низка. Морской, видимо, много работает и поэтому идет вперед, но обработка верхнего регистра затрудняет его дальнейшие успехи. Весь спектакль прошел недурно. Досадно, что теперь, с приездом Больска и постановкой «Гензеля и Гретеля», репертуар пойдет так, что Кузе придется не петь целыми неделями,—это вредно для нее во всех отношениях.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 167

5

22 октября *Сбор 3602 р. 50 к.*

На первое представление третьего абонемента давали «Онегина» с участием Больска. По вчерашней репетиции я ожидал гораздо бо́льшего успеха. Она и сцену ведет и поет превосходно, но тонкость исполнения и отсутствие подчеркиваний, криков и грубых эффектов сделали то, что прием был далеко не такой, какого она заслуживала. Впрочем, я думаю, что она мало-помалу завоюет то положение, которого она вполне заслуживает.

«ОПРИЧНИК» 19

5

28 октября *Сбор 3532 р. 7 к.*

Сегодня для публики шел «Опричник». В первый раз Фигнеры исполняли эту оперу. Успех был огромный, билеты по выходе репертуара были на другой же день все разобраны, между тем как на первом представлении этой оперы с другими исполнителями недобору было на 800 рублей. До сих пор, что бы ни говорилось, притягательная сила Фигнеров еще не утратилась. Надобно по совести сказать, что такие вещи, как «Опричник», где тесситура особенно высока и где нужен драматизм и декламация, оба эти артисты как нельзя более уместны. Несмотря на то, что у Кузы и Ершова голоса неизмеримо свежее и лучшего качества, они не могут произвести того впечатления, какое производят Фигнеры благодаря темпераменту, мастерству и уверенности. Славина и Яковлев очень были хороши в своих ролях.

Хотя у Долиной ничтожная роль, но почему-то вчера ее так настойчиво вызывали, что ей самой стало стыдно, и она расплакалась. Фигнерам были цветочные подношения после первого и третьего актов.

Когда окончилась опера, поднялась целая буря вызовов, и всех исполнителей выпускали без конца.

«ПИКОВАЯ ДАМА» 45

2

29 октября *Сбор 3602 р. 50 к.*

На второе представление третьего абонемента давали «Пиковую даму». С утра пришлось много хлопотать, чтобы сохранить

спектакль. Переменить оперу было невозможно, так как сцена и машинисты заняты репетициями нового балета, а изменение спектакля могло помешать репетиции «Микадо». Поэтому пришлось уговорить Славину, несмотря на ее хрипоту и 38½° температуры, участвовать в сегодняшнем спектакле.

Опера прошла хорошо. Куза с Долиной прекрасно и верно спели дуэт и повторили его по требованию публики. Чернов очень недурно провел весьма трудно написанный рассказ. Превосходно Славина исполнила сцену в спальне, за что ее с Морским вызвали по окончании акта три раза. Очень удачно, звучно и горячо Куза спела сцену на канавке. Морской заметно совершенствуется и идет вперед как в вокальном, так и в сценическом отношении.

Смирнов в первый раз исполнял роль князя Елецкого. Он арию пропел бы безукоризненно, если бы не повышал последнюю высокую заключительную в фермато ноту. Голос его звучит тепло и приятно, и cantabile у него идет очень плавно. Ему аплодировали за арию хорошо.

«ОПРИЧНИК» 20

6

3 ноября *Сбор 3599 р. 30 к.*

На четвертое представление четвертого абонемента давали «Опричника». Пели Медея, Славина, Фигнер, Яковлев, Серебряков. Это второе представление с этими исполнителями, и идет опера с ними превосходно. Медея была гораздо спокойнее. «Соловушко» вызвал бурю аплодисментов и упорное bis, прошло прекрасно и ее arioso «Ветры буйные»; за маленький речитатив Фигнер и то был отмечен публикой аплодисментами. После первого акта их вызывали. Во втором акте ария Славиной и ее дуэт с Фигнером прошли горячо, и после картины их вызывали два раза. В клятве Фигнер прекрасно декламировал. В этой роли, хотя и тяжелой, но не очень высокой, много горячих речитативов и эффектных сценических положений, и он мастерски всем этим пользуется. Шум во время всего спектакля стоял такой, что совершенно забывали, что это абоненты.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 168

6

7 ноября *Сбор 3539 р. 37 к.*

Билеты и на этот раз все проданы. Опера шла при оглушительных аплодисментах и вызовах. Яковлев повторял свою арию, Ершова тоже настоятельно хотели заставить повторить, но Направник пошел дальше. Больска принимали превосходно и единодушно вызывали после всех картин.

«ПИКОВАЯ ДАМА» 46

3

10 ноября *Сбор 3599 р. 30 к.*

Шла опера «Пиковая дама». Г-жа Куза, чувствуя себя не совсем здоровою, просила снисхождения публики, и об этом был сделан анонс.

Кроме дуэта с Полиной, прошедшего весьма сомнительно, г-жа Куза, хотя и форсируя, пела хорошо и вызвала одобрение. Плох был Чернов. Смирнов пел очень звучно и хорошо.

«ПИКОВАЯ ДАМА» 47

4

2 декабря *Сбор 3505 р. 60 к.*

Г-жа Куза хотя и была назначена участвовать в опере «Пиковая дама», но вследствие продолжающейся тяжкой болезни не могла участвовать, и вместо нее роль Лизы исполнила г-жа Фигнер. Она без репетиции исполнила роль превосходно, без единой ошибки и имела выдающийся успех. После второго акта ей поднесли корзину искусственных цветов. Вся опера прошла с успехом. Роль Пастушка исполняла Долина, и ей была устроена манифестация за ее куплеты. Шум аплодисментов был настолько продолжительный, что едва не пришлось остановить музыки. У Смирнова очень хорошо звучит голос в его арии. Билеты много дней до выхода афиши были все проданы.

«ИОЛАНТА» И «ПАЯЦЫ»

7 декабря *Сбор 2311 р.*

Сегодня в первый раз в этом сезоне прошли восемнадцатая и девятнадцатая оперы—«Иоланта» и «Паяцы».

Исполнители были в «Иоланте»: Медея, Фигнер, Яковлев, Серебряков, Фрей и Шаронов.

Опера эта представляет безобразные трудности для исполнения. Вся она написана так, что и артисты и оркестр весь вечер заботились только о том, чтобы не наврать и не сбиться. Особенно для оркестра в Михайловском театре это невыносимо потому, что они сидят в таком размещении, что не могут следить за дирижером.

«Иоланта» в этот раз имела громадный успех и вызвала целую бурю оваций и аплодисментов, и хотя вранье и было, но в общем опера прошла горячо и хорошо. Яковлева заставили повторить; после романса Фигнера долго не давали продолжать оперы, требуя повторения арии. Серебряков сегодня очень понравился, а дуэт Фигнеров произвел фурор. По окончании «Иоланты» артистов вызывали все время, пока не начали оперы «Паяцы», которая прошла очень не ровно, хотя по окончании вызывали исполнителей.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 176

11

14 января

Сегодня должен был итти спектакль для третьего абонемента, но его величеству угодно было слышать еще раз «Онегина», и потому эта опера сегодня дана была не в счет абонемента. Билеты были все разобраны нарасхват. Спектакль прошел как нельзя более удачно. Медее Фигнер, Фигнеру и Яковлеву были цветочные подношения, а по окончании спектакля—буря гвалта, криков и аплодисментов.

Вся итальянская труппа вот уже во второй раз восседает в купленных ими ложах и изучает «Онегина», который у них пойдет 25 января и билеты на который теперь уже у них все проданы. Любопытный будет это спектакль.

Сезон 1898/99 года

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 177

1

1 сентября *Сбор 2117 р. 53 к.*

Сегодня в опере «Онегин» исполняли в первый раз роли: Татьяны—Рунге, Онегина—Смирнов и няни—Лузинова. Рунге ни по голосу, ни по таланту вовсе не подходит для исполнения этой роли. Она все изучает добросовестно, интонирует совершенно верно и на ролях своего репертуара очень и очень полезная артистка, но тянуть ее на драматические живые роли—это непростительное увлечение Направника и может ей принести больше вреда, чем пользы. Вчера (конечно, больше свои) много аплодировали за письмо, но многие подходившие ко мне в партере страшно ругались, зачем Рунге выпускают в таких ролях. Героем вчерашнего вечера был Смирнов. Он имел большой и заслуженный успех. Голос его звучал прекрасно, ноты верхнего регистра очень подровнялись и звучат прекрасно; даже держался он недурно, несмотря на свою фигуру и детское лицо. Он много и добросовестно работает и неуклонно идет вперед.

Лузинова—прекрасный материал, большой звучный голос, но молод, зелен, к тому же бог и фотографией обидел. Об Ершове приходится повторять все то же и то же: горло, горло.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 178

2

29 сентября *Сбор 3548 р. 85 к.*

Конотопский инцидент[1] с Фигнером, перемываемый все лето газетами, масса анонимных писем и бессмысленные слухи, цир-

[1] Несдержанный поступок Н. Н. Фигнера при столкновении с железнодорожной администрацией.

кулировавшие в городе, заставляли очень призадуматься, каков будет исход первого появления Фигнеров перед публикой. Со стороны полиции были приняты серьезные меры, и благодаря ей представление «Онегина» прошло благополучно. Масса подношений Медее, Фигнеру и Яковлеву. Повторение всех обычных номеров, бесконечные вызовы. У Медеи и Фигнера голоса звучали прекрасно, свежо, пели они тоже очень хорошо. Прекрасно пел сегодня Титов и тоже не мог отделаться от bis'a.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 179

3

1 октября *Сбор 2962 р. 85 к.*

С закрытием немецких спектаклей в Михайловском театре императорская русская опера стала давать по воскресеньям вечером спектакли в Михайловском театре. Спектакли эти причиняли много хлопот и в то же время были во многих отношениях всем неудобны.

Только немногие оперы нашего репертуара могли итти на михайловской сцене, так как декорации, сделанные для мариинской сцены, невозможно было поставить на сцене Михайловского театра. Из этих немногих опять пришлось исключить все те, при которых необходим орган, и те, в которых требуется балет (так как балет, имея большие спектакли в те же дни, т. е. воскресенье, вечером не мог выделить необходимого нам персонала).

Оркестр в уменьшенном до ½ количестве был помещен так неудобно, что не мог следить за дирижером, ведущим оперу. Полный сбор составлял всего 2300 рублей.

В случае болезней перемены были в высшей степени затруднительны, и были дни, когда я отчаивался за спектакли.

Все вышесказанное поставило меня в необходимость просить ваше высокопревосходительство об исходатайствовании у г. министра разрешения заменить воскресные вечерние спектакли утренними в Мариинском театре.

Перемена эта представляет следующие выгоды: по утрам, не стесняемые ни отсутствием балета, ни затруднениями по декорационной части, мы можем вести репертуар почти во всей его полноте; хоры не должны каждое воскресенье ездить на собственные средства в удаленный от их местожительства театр; перемену можно сделать удобнее, и сбор Мариинского театра превышает на 1300 рублей сбор Михайловского театра.

Я уверен, что, представляя в конце сезона отчет о сборах за этот сезон, на этих утренних спектаклях буду иметь излишек против спектаклей Михайловского театра не менее 15 тысяч рублей по крайней мере.

Сегодня состоялся первый утренний воскресный спектакль. Сбор хотя не полный (очень много военных, получающих билеты за полцены), но все же почти на 700 рублей больше полного в Михайловском театре. Это нам дало возможность собрать за эту одну неделю 20 379 р. 50 к.

Участвовали сегодня Медея, Фридэ, Долина, Фигнер, Яковлев и Майборода. Все имели большой успех и пели обычные повторения.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 18

4

9 октября *Сбор 3534 р. 20 к.*

На сегодняшний день опять билеты все разобраны, и уже на афише было объявлено: «Билеты все проданы».

Г-же Носиловой, исполнявшей роль Ольги, поднесли корзину цветов после первой картины второго акта. Яковлев и Фигнер повторяли свои арии; вызовы и аплодисменты без конца.

«ОПРИЧНИК» 23

1

27 октября *Сбор 3529 р. 55 к.*

Двенадцатою оперою сезона сегодня прошел «Опричник» с участием Фигнеров, Долиной, Яковлева, Серебрякова и Майбороды.

Направник все еще не может дирижировать, а потому, по распоряжению вашего высокопревосходительства, он передал «Опричника» и «Снегурочку» дирижировать Блуменфельду.

Фигнер еще вчера в «Фра Дьяволо» жаловался не на голос, а на общее состояние здоровья. Сегодня он приехал в 6 часов и чувствовал себя настолько плохо, что просил съездить за Ершовым, чтобы тот в случае несчастья мог за него окончить спектакль. О его нездоровье было анонсировано публике.

Хоры во всех отношениях были выше всякой похвалы.

Давно я не присутствовал на таком горячем, удавшемся во всех отношениях спектакле, как сегодня. И Фигнер и Медея пели чудно и довели публику до энтузиазма; он повторял арию.

Вызовы весь вечер были оглушительные.

Блуменфельд вел оперу прекрасно.

«ПИКОВАЯ ДАМА» 47

1

17 ноября *Сбор 3527 р. 7 к.*

Четырнадцатою оперою сезона давали «Пиковую даму». Вследствие продолжающейся болезни Направника оперой дирижировал Крушевский. В первом акте во второй картине дуэт Кузы с Долиной, хотя и заставили повторить, прошел очень неважно, фальшиво—низко; песню свою Долина пела каким-то загробным глухим голосом. В арии у Кузы тоже голос звучал тяжело. Гувернантку в первый раз исполняла Лузинова и хоть страшно боялась, но ничего не испортила. Понравился очень дуэт пастушков, который повторяли. Дулова была премилой куколкой Пастушкой и Носилова—Пастушком. Все-таки у Дуловой голос не так звучит, как он звучал при ее поступлении.

Каменская—не Славина, но по-своему недурно исполнила роль графини.

Чернов пел Томского—плох и жалок, бедняга.

Превосходно звучит голос Смирнова в Елецком, да и в пении он делает большие успехи; публика совершенно заслуженно его горячо принимала и заставила повторить арию. В последнем акте, на канавке, голос Кузы прекрасно звучал, и она очень горячо и верно спела арию Лизы, чем вызвала гром аплодисментов и должна была повторить арию, что и исполнила с тем же успехом.

В игорном доме сегодня сделано впервые появление графини. Куклу эту по вашему указанию исполнил Каменский, и сделал он ее очень хорошо, массивную, страшную, с горящими глазами. Освещена эта фигура, по вашему же указанию, зеленовато-мертвенным светом, что производит сильное впечатление.

«ПИКОВАЯ ДАМА» 48

2

4 декабря *Сбор 3550 р. 25 к.*

На «Пиковую даму» билеты все проданы. Превосходно пропела Куза арию на канавке и по требованию публики повторяла. Голос ее звучал восхитительно, как я давно уже не слыхал. Досадно только, что она форсирует. Это всегда отзывается на центре. Первый дуэт с Долиной, как и часто у них бывает, звучал фальшиво; несмотря на это, их заставили повторить его. Очень мила была в роли Пастушки Дулова, и не портила пары Носилова. Бедный Морской просил анонсировать публике о нездоровье и в начале спектакля напугал меня, но потом распелся и окончил весь спектакль успешно. Превосходна по обыкновению Славина; чудно звучал голос у Смирнова, и он повторял арию. Невозможен Чернов, особенно в рассказе, он забывал слова, путал и вообще заставлял всех дрожать за ход спектакля.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 184

8

14 декабря *Сбор 3607 р. 30 к.*

На седьмое представление четвертого абонемента дан был «Онегин» с Фигнерами и Смирновым. Несмотря на то, что это был абонемент, абоненты восторженно принимали оперу.

«Онегин» был назначен потому, что в этот спорный день нам пришлось делать генеральную репетицию «Снегурки». Дело сложилось так, что нам пришлось играть подряд 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21 и 22 декабря и в эти же оперные дни делать по утрам репетиции на сцене и с хором и даже

с оркестром. Это уже не обыкновенная посильная работа, а чистая каторга. Притом же это совпало с такой погодой, что добрая половина народа больного и вести репертуар является таким трудом, от которого руки опускаются.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 186

10

17 января *Сбор 3348 р. 95 к.*

«Онегин» с Больска, Фигнером и Смирновым прошел превосходно.

Касторскому дано было в первый раз спеть Гремина, он его исполнил добропорядочно и заслужил одобрение.

Фигнер и Смирнов повторяли арии.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 188

12

27 февраля *Сбор 3548 р. 55 к.*

Нет ничего ужаснее перемены спектакля, как на масленой.

К тому же сегодня кроме двух спектаклей еще маскарад, и вот в такой-то день прислала Носилова письмо, что она лежит в жару. После долгих уговоров удалось отстоять «Онегина». Вместо больной Медеи пела Мравина. Боже, что за звуки у нее выходят в «Онегине»! Впрочем, получила две корзины.

Арию Носиловой пришлось выпустить, но масленичная публика относилась к спектаклю горячо.

Вместо больного Титова пел Иванов.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 189

13

10 марта *Сбор 4237 р.*

Для дебюта Баттистини давали «Онегина». Все исполнители наши, он один, пришлый, пел эту роль по-итальянски.

Ложа полна великих князей и княжен, по желанию которых он и поет этот сезон у нас. Что сказать про него? Как актер он—ничто, как голос—это чудный, редкий баритон. Его исполнение подкупает слушателя, но это ряд чудных нот, прекрасно связанных между собой. Красок полное отсутствие; темперамента и отделки мало. Одно место он действительно исполнил чудно по звучности—это «Увы! сомненья нет»,—что и вызвало гвалт до скандала. Встретили его при первом выходе оглушительно, заставили повторить так бесцветно пропетое arioso, но после оперы особенных фуроров не было. Больска прекрасна. Морской и Титов повторяли арии.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 190

14

29 марта *Сбор 4011 р.*

На четвертое представление первого абонемента должен был итти «Тангейзер», который накануне и срепетирован, но по болезни Ершова назначен был «Дон Жуан», а затем по болезни Козаковской давали сегодня «Онегина» с Больска, Морским, Баттистини и Майбородой. Вчера я послал в 7 часов об этом объявление, и это подействовало хорошо, все возвращенное было разобрано, и вообще вечером покупали хорошо. Повторяли: Баттистини обе арии и Морской свою арию.

Прослушавши два раза Баттистини в «Онегине», я по совести должен констатировать, что для Баттистини, пользующегося таким голосом, славой и получающего такой громадный гонорар (1500 рублей за спектакль), он в этой партии ниже всякой критики. Ни одного жеста, ни одной прочувствованной и верно иоанцированной фразы. Чудный звук голоса и погоня за аплодисментами—вот его исполнение Онегина.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 191

15

4 апреля *Сбор 3153 р.*

Ершов все еще болен. Вместо назначенного «Тангейзера» давали «Онегина» с Баттистини и Больска. На афише и в газетах было объявлено о последнем спектакле с участием г-жи Больска. Об этом же граф Брохоцкий постарался сообщить, что прощается сегодня любимица публики Больска. Все это мало помогло. Театр был наполовину пустой. Больска и Баттистини поднесли по корзине цветов. Баттистини повторял свою арию. По окончании спектакля также вызвали два раза, а затем у барьера осталось человек 15—20, которые долго вызывали Больска.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 192

16

6 апреля *Сбор 1754 р. 50 к.*

«Онегин» шел не в счет абонемента.

Прощался с публикой Баттистини, но публику не привлек. Сионицкая пела Татьяну хорошо.

ПРИМЕЧАНИЯ

К СТАТЬЕ А. ШАВЕРДЯНА «ЧАЙКОВСКИЙ И РУССКИЙ ОПЕРНЫЙ ТЕАТР»

К стр. X.[1] П. И. Чайковский, Музыкальные фельетоны и заметки, М., 1898, стр. 11.

К стр. XI.[1] П. И. Чайковский, цит. соч., стр. 44.

К стр. XI.[2] П. И. Чайковский, цит. соч., стр. 94.

К стр. XI.[3] П. И. Чайковский, цит. соч., стр. 54.

К стр. XII.[1] П. И. Чайковский, цит. соч., стр. 105.

К стр. XII.[2] П. И. Чайковский, цит. соч., стр. 15.

К стр. XII.[3] П. И. Чайковский, цит. соч., стр. 13.

О нравах московских великосветских меломанов, «ценителей» итальянской оперы, выразительно рассказал в своих мемуарах К. С. Станиславский:

«Это они ввели у нас дурной шик приезжать в театр с большим опозданием, входить, усаживаться и шуметь в то время, как великие певцы оттачивают серебряные ноты или заставляют замирать дыхание на пиано-пианиссимо. Такой плохой шик напоминает зазнавшуюся горничную, которая считает высшим тоном всем пренебрегать и на все фыркать.

Был и другой шик, еще худшего порядка. Клубмены, абонированные в итальянской опере, весь вечер, пока шел спектакль, играли в карты—и ехали в театр лишь для того, чтобы послушать ut diez знаменитого тенора. Когда начинался акт, передние ряды были еще не полны, но за несколько времени до прославленной ноты поднимался шум, говор и скрип мебели. Это съезд «знатоков»—клубменов. Нота взята, ее по несколько раз бисировали, и снова подымался шум,—клубмены уезжали доигрывать партию в карты. Безвкусные, пустые и бездарные люди» (К. С. Станиславский, «Моя жизнь в искусстве», 1926, стр. 36).

К стр. XIII.[1] П. И. Чайковский, цит. соч., стр. 252—253.

К стр. XIV.[1] П. И. Чайковский, цит. соч., стр. 156.

К стр. XIV.[2] «Во всякой другой стране певица с таким прекрасным голосом, какой был у г-жи Ивановой, уже давно пробила бы себе тропинку к успехам и прочному положению,—у нас из нее выработался тот тип забитости и угнетенности, который так часто проявляется в нашем театральном мире, благодаря достойному

лучшего применения чиновническому усердию особ, стоящих во главе театральной администрации» (П. И. Чайковский, цит. соч., стр. 72).

К стр. XIV.[3] «У нас в русской опере в течение 12 лет пел артист г. Демидов. На нем держался весь репертуар, т. е. так или иначе, но он пел Сусанина, Фарлафа, Мельника, Странника в «Рогнеде». Вдруг, в один прекрасный день, его взяли, да без долгих разговоров и спровадили, не давши даже проститься с публикой. Этот бюрократический каприз, примененный к управлению оперой, не требует комментарий. Факт говорит сам за себя» (П. И. Чайковский, цит. соч., стр. 299—300).

К стр. XV.[1] Уместно напомнить рассказ Л. И. Шестаковой о последнем посещении Глинкой своей оперы в 1854 году:

«Мне непременно хотелось вместе с братом видеть «Жизнь за царя», он согласился. Но при поднятии занавеса он был неприятно поражен, увидя, как небрежно давалась эта опера.

После первых представлений в 1836 году он не видал свою старуху, как он называл «Жизнь за царя», и в девятнадцать лет не было подновлено ничего: те же самые костюмы, те же декорации, и польский бал освещался четырьмя свечами; брат на это заметил мне, что скоро будут освещать его двумя сальными огарками. Но что выделывал оркестр, какие брались темпы,— ужас! Я понимаю, какая была большая жертва со стороны брата для меня, что он немедленно не оставил театр...

Более я его никогда не звала в театр и ужасно досадовала на себя, что и в этот раз попросила его быть со мною в «Жизни за царя», потому что он на другой же день занемог сильным расстройством нерв» (из воспоминаний Л. И. Шестаковой. См. «Записки Михаила Ивановича Глинки и переписка его с родными и друзьями», СПБ, изд. А. С. Суворина, 1887, стр. 254—255).

К стр. XV.[2] «Не можете себе представить, как гнусная постановка оперы вредит эффекту музыки! Затасканные декорации и костюмы наводят уныние. На свадьбе князя горят две пары тройниковых канделябр. Боярские костюмы и застольные украшения, выдержавшие около сотни представлений в пьесе «Русская свадьба», носят на себе прорехи и следы закулисной неопрятности. А в конце оперы, вместо грациозного плавания живых русалок, влекущих тело утопшего князя, спускаются перпендикулярно две деревянные морские чучелы: головы человеческие, с бакенбардами на щеках, а туловище огромных окуней, с кольцеобразными хвостами. В утешение—одна из этих голов похожа, как две капли воды, на Гедеонова. Судите сами, хорош ли эффект??» (Даргомыжский, «Автобиография—письма—воспоминания современников», П., 1921, стр. 56).

К стр. XV.[3] Кюи, Музыкально-критические статьи, т. I, П., 1918, стр. 313.

К стр. XV.[4] Кюи, цит. соч., стр. 363.

К стр. XVI.[1] Н. Кашкин, Очерк истории русской музыки, 1908, стр. 196.

К стр. XVII.[1] Н. Кашкин, цит. соч., стр. 197.

К стр. XIX.[1] Г. А. Ларош, Собрание музыкально-критических

статей, т. II, стр. 60, под редакцией и со вступительной статьей Вас. Яковлева, 1924.

К стр. XIX.[2] «Любовь к ужасам... была у него наносная... она была свойственна молодому, незрелому Чайковскому» (там же, стр. 61).

К стр. XIX.[3] Ларош, цит. соч., стр. 50.

К стр. XXIII.[1] Письмо С. И. Танееву от 14 января 1891 года. «Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева», стр. 162.

К стр. XXIV.[1] «Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева», стр. 162.

К стр. XXVI.[1] Ларош, цит. соч., т. II, ч. 2-я, стр. 119.

К стр. XXVII.[1] Ларош, цит. соч., т. II, ч. 2-я, стр. 115.

К стр. XXX.[1] В связи с упоминанием об этой сцене хочется, вернувшись к вопросу об интонационной структуре музыкально-драматической ткани в операх Чайковского, отметить некоторые общие черты между началом второй картины, музыкальным фоном, подготовляющим экспозицию Лизы (этой экспозицией является ее большая ария, ибо до арий мы имеем лишь намеки на характеристику Лизы), и теми бытовыми эпизодами в «Евгении Онегине», которые служат фоном для образа Татьяны. В обоих случаях композитор пользуется однородными интонациями бытовых музыкальных жанров: лирическому романсу дуэта сестер Лариных соответствует дуэт Лизы и Полины (в обоих дуэтах, как бы подчеркивая, что музыка эта не безразлична к основному образу и идее оперы, участвуют героини); дуэту в «Евгении Онегине», как мы помним, композитор придал акцент лирического пафоса, введя в него выразительные интонации лейтмотива Татьяны. Отсутствие этой лирической напряженности в более созерцательном и спокойном дуэте «Пиковой дамы» (созерцательность и спокойствие здесь необходимы, как контраст к мятежному концу первой картины—романтической клятве Германа «Гром, молния!») восполняется следующим за дуэтом взволнованно-элегическим и скорбным романсом Полины. Хору и пляске крестьян в «Онегине» в известной степени соответствует веселая плясовая девушек. Наконец, старомодный менуэт гувернантки в какой-то мере вызывает воспоминания о столь же старомодных куплетах Трике. Все это в совокупности своей образует ту интонационную среду, ту теплую, звучащую зарисовку быта, которая так созвучна с эмоциональным миром, с мечтательными грезами обеих героинь оперы.

Продолжая эту естественную параллель, следует отметить, что короткая сцена Лизы и Маши выполняет ту же функцию, которую более развернуто несет большая сцена—диалог Татьяны и няни; а ария Лизы не есть ли такой же громадный монолог-исповедь, раскрывающий во всей поэтической красоте и возвышенном благородстве сокровенные чувства героини, как сцена письма?

Экспозиция Лизы стремительней и лаконичней, чем экспозиция Татьяны, ибо динамичнее все действие и вся концепция «Пиковой дамы». Но принцип характеристики и в частности интонационный строй в обоих случаях однороден. Внутренняя связь Лизы и Татьяны—двух русских девушек, целомудренно чистых, полных нравственной силы и трагического величия,—эта связь несомненна!

К стр. XXXIII.[1] Возникнув как страстное признание Татьяны, эта тема еще дважды повторяется оркестром в преддверие сцены письма. Затем она звучит в начале заключительной сцены второй картины, контрастируя с идиллически-жанровой зарисовкой: Татьяна отдергивает занавеску, в комнату врывается солнечный свет и доносится рожок пастушка. «Спокойно все, а я-то, я-то!»—восклицает Татьяна, и оркестр выразительно и нежно отвечает ей темой любви—напоминание о пережитом поэтическом страстном порыве.

В оркестровом заключении второй картины тема любви проходит дважды—стремительная, торжествующе-полнозвучная, мощно закрепляющая величавый, светлый C-dur. Об оркестровом проведении этой темы в шестой картине мы упоминали.

К стр. XXXIV.[1] Этот драматургический прием подсказан Чайковскому самим Пушкиным. Рисуя мгновенное возникновение страсти в душе Онегина, поэт также пользуется реминисценциями (письмо Онегина—своеобразная реминисценция письма Татьяны, а монолог Татьяны—проповеди Онегина в саду).

К стр. XXXVIII.[1] Письма из Байрейта, относящиеся к 1876 году, обстоятельно информирующие московских читателей о торжественном открытии Вагнеровского театра, по своему характеру и заданию уже не являются критическими статьями.

К стр. XL.[1] Из письма К. К. Альбрехту (Чайковский М. И., «Жизнь П. И. Чайковского», т. II, стр. 58). Об этом же см. письмо, к Танееву («Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева», стр. 19): «Никогда я не найду артистов, могущих хотя приблизительно отвечать моим требованиям. Казенщина, рутина наших сцен, бессмыслица постановки, система держать инвалидов, не давая ходу молодым, все это делает мою оперу почти невозможной на сцене... гораздо охотнее я бы отдал на сцену консерватории».

К стр. XL.[2] «Переписка с Мекк», т. I, стр. 123—124.

К стр. XLI.[1] См. «Жизнь П. И. Чайковского», т. II, стр. 38. См. также горячую полемику Чайковского с Танеевым по вопросу об эффектности и сценичности оперы.

К стр. XLII.[1] «Переписка с П. И. Юргенсоном», т. I, М., 1938, стр. 32.

К стр. XLIII.[1] «Переписка с Мекк», т. II, стр. 83.

К стр. XLIV.[1] «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, стр. 575.

К стр. XLVI.[1] «Переписка с Мекк», т. II, стр. 473.

К стр. XLVII.[1] «Переписка с Мекк», т. III, стр. 250.

К стр. XLVII.[2] «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, стр. 45.

К стр. XLVII.[3] «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, стр. 155.

К стр. XLVIII.[1] «Жизнь П. И. Чайковского», т. II, стр. 621. Партия Чародейки создавалась Чайковским с расчетом на исполнительские силы Павловской. Но в силу ли того, что эта роль оказалась за пределами драматического диапазона певицы, или же она к моменту постановки «Чародейки» уже спала с голоса («Она потеряла совершенно голос, и ее едва слышно»,—писал композитор), Павловская в роли Кумы уже не удовлетворила Чайковского и, очевидно, явилась виновницей неуспеха оперы.

К стр. XLVIII.[2] «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, стр. 381.

К стр. LI.[1] «Переписка с Мекк», т. II, стр. 156.
К стр. LI.[2] «Переписка с Мекк», т. II, стр. 475.
К стр. LI.[3] «Переписка с Мекк», т. II, стр. 473.

Интересно отметить, что за год до этого подобная же участь постигла «Майскую ночь» Римского-Корсакова: «Декорации были переделаны из таковых, имевшихся для «Кузнеца Вакулы» Чайковского, сошедшего к тому времени с репертуара. Только зима была переделана в лето... Все фантастические сцены были ведены грубо и безвкусно» (Римский-Корсаков, «Летопись моей музыкальной жизни», изд. IV, стр. 171—172). Как видим, тогдашний директор барон Кистер не очень был щедр для русской оперы.

К стр. LII.[1] «Переписка с Мекк», т. III, стр. 180—181.
К стр. LII.[2] «Переписка с Мекк», т. III, стр. 195.
К стр. LII.[3] «Переписка с Мекк», т. III, стр. 208—209.
К стр. LIII.[1] «Переписка с Мекк», т. III, стр. 249.
К стр. LIII.[2] «Жизнь П. И. Чайковского», т. II, стр. 627.
К стр. LIII.[3] «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, стр. 189.

К стр. LIII.[4] Как известно, «Мазепа» в настоящее время является одной из репертуарных опер. В отношении «Орлеанской девы» и «Чародейки» существует до сих пор еще в театрах необъяснимое предубеждение. Театры боятся приступить к работе над ними. Правда, тут играет роль исключительная сложность и трудность заглавных ролей в обеих операх. Но не подлежит сомнению, что эти трудности должны окупиться художественными результатами. И «Орлеанская дева» и «Чародейка» имеют право на самое тщательное исполнение их на оперных подмостках.

К стр. LIV.[1] Кашкин, цит. соч., стр. 197.
К стр. LVI.[1] См. переписку Чайковского с Направником в сборнике «Чайковский. Воспоминания и письма», под ред. Иг. Глебова, Л., 1924, стр. 197 и 202.
К стр. LVI.[2] См. переписку Чайковского с Направником в сборнике «Чайковский. Воспоминания и письма», под ред. Иг. Глебова, Л., 1924, стр. 214.
К стр. LVII.[1] Там же, стр. 149.

К стр. LVIII.[1] Известно, что одному из первых выступлений Собинова на сцене петербургского театра предшествовало столкновение с тогдашним режиссером Палечеком, пожелавшим «обучить» великого артиста «принятым» жестам и традиционному сценическому поведению. Собинов, имевший свой тщательно продуманный и прочувствованный творческий план, разумеется, не воспользовался рутинными указаниями Палечека.

К стр. LVIII.[2] «Записки» этого режиссера, публикуемые в настоящем сборнике, дают интересный материал для изучения порядков и традиций, господствовавших в крупнейшем русском оперном театре в последние годы XIX столетия. Проливая свет на закулисный быт театра, эти «Записки» красноречиво свидетельствуют о том, насколько разобщенно работали отдельные части театрального механизма, лишенные единого художественного руководства.

К стр. LIX.[1] Римский-Корсаков, цит. соч., гл. XXII.
К стр. LX.[1] Римский-Корсаков, цит. соч., стр. 240.
К стр. LX.[2] Римский-Корсаков, цит. соч., стр. 244.

К этому времени относится поездка Римского-Корсакова в Москву на постановку «Снегурочки». Его замечания по поводу московской постановки, удовлетворявшей композитора в музыкальном отношении, не лишены интереса: «Исполнение было хорошее, декорации довольно красивы, но превращения и явления в третьем действии выходили неважно. Костюмы тоже были посредственные. Декоративная часть в Москве, очевидно, слабее и проще петербургской. Заведующие частями не спелись, так же как и в Петербурге».

К стр. LX.[3] Римский-Корсаков, цит. соч., стр. 277.

К стр. LXI.[1] «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, стр. 412.

К стр. LXII.[1] «Жизнь П. И. Чайковского», стр. 417.

К стр. LXII.[2] «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, стр. 512.

К стр. LXIII.[1] В какой-то мере о критическом отношении композитора к безграничному стремлению Всеволожского к зрелищным эффектам можно судить по скупой фразе, оброненной Чайковским в связи с постановкой «Иоланты» и «Щелкунчика»: «Глаз устает от этой роскоши» (см. «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, стр. 581).

К стр. LXIV.[1] В 1901 году после постановки «Садко» в Мариинском театре Римский-Корсаков писал Н. И. Забеле: «На всем чувствуется отпечаток казенщины и недостаток любви» (цит. соч., стр. 289).

К стр. LXVIII.[1] К. С. Станиславский, Моя жизнь в искусстве. Глава «Оперная студия Большого театра», 1926, стр. 505—515.

К стр. LXX.[1] Газета «Музыка», 1937, № 6. «Традиции задерживают рост» А. Искандера.

К стр. LXXII.[1] «Переписка с Н. Ф. Мекк», т. III, стр. 381.

К СТАТЬЕ ВАС. ЯКОВЛЕВА «ЧАЙКОВСКИЙ И ПУШКИН»

К стр. 1.[1] «Переписка с Н. Ф. Мекк», 1934, т. I, стр. 26. Письмо от 3/VII 1877 г.

К стр. 2.[1] Н. Кашкин, Значение поэзии А. С. Пушкина в русской музыке. «Жизнь», т. V, май 1899 г. «Памяти Пушкина», стр. 138.

К стр. 2.[2] «Жизнь П. И. Чайковского», т. I, стр. 205. Другим небольшим опытом является «Песнь Земфиры».

К стр. 2.[3] Четвертый романс на слова Фета «Мой гений», относится к ранним юношеским опытам композитора (1857—1858?). Рукопись не издана. Находится в Доме-музее Чайковского в Клину. Воспроизведена в «Жизни П. И. Чайковского», т. I, стр. 128. См. также «Переписку с Н. Ф. Мекк», т. I, стр. 603, примеч. 2-е к письму № 253. По списку неопубликованных произведений Чайковского № 2.

К стр. 2.[4] По поводу единственного романса, написанного им на слова Лермонтова «Любовь мертвеца» (ор. 38), Чайковский пишет: «Вы совершенно правы, говоря, что текст до того силен, что вряд ли музыка может достигнуть этой высоты, но я все-таки дерзнул. Простите». «Переписка с Н. Ф. Мекк», т. I, стр. 542.

К стр. 2.[5] «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, стр. 267.

К стр. 2.[6] «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, стр. 556. Письмо к Ратгаузу от 30 августа 1892 г.

К стр. 3.[1] «Музыкальное обозрение», 1887, № 22, статья о «Чародейке».

К стр. 3.[2] Ц. А. Кюи, Русский романс. Очерк его развития. СПБ, 1896, стр. 108—135.

К стр. 3.[3] В. Каратыгин, Чайковский и Рахманинов. «Жизнь искусства», 1923, № 40 и 41.

К стр. 4.[1] «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, стр. 383. Письмо к К. Р. от 3 августа 1890 г.

К стр. 4.[2] Статья Лароша в «Русском вестнике», 1885, декабрь, стр. 985—1008. «Один из наших шуманистов, Ц. А. Кюи, как композитор опер и романсов».

К стр. 5.[1] Можно заметить, что в романсах Кюи повторения слов и даже с изменением текста для законченности музыкального впечатления также имеют место, например, в романсах на пушкинские тексты: «Цветок» (1881), «Я вас любил» (1886). А в одном из лучших его романсов—«Сожженное письмо» (1886)—выброшены существенно важные строки: «Растопленный сургуч кипит... О, провиденье!»

К стр. 5.[2] Любопытно отметить, что количество романсов на пушкинские стихотворения с начала 60-х и до начала 70-х годов у «кучкистов» крайне ограничено: два романса Мусоргского, один Балакирева, четыре Римского-Корсакова, три Кюи (кроме того, два хора); при этом большинство из них написано, как увидим ниже, из приводимой справки, до создания «Каменного гостя». Что касается «Кавказского пленника» Кюи (в котором, впрочем, кроме основной темы, нет ничего пушкинского), то опера эта относится еще к концу 50-х годов. Вся остальная «пушкиниана» у «новой русской школы», включая и единственный романс Бородина, относится уже к 80-м годам и преимущественно (Римский-Корсаков и Кюи) к концу 90-х годов. «Каменный гость» Даргомыжского относится к 1866—1869 гг.

Вот справка о годах создания пушкинских романсов «кучкистов». Мусоргский: «Ночь»—1864 г., «Стрекотунья-белобока»—1867 г.; Балакирев: «Грузинская песня»—1865 г.; Римский-Корсаков: «На холмах Грузии» и «Что в имени тебе моем»—1866 г., «Мой голос для тебя»—1867 г. и «Я верю, я люблю»—1870 г.; Кюи: «Недавно обольщен прелестным сновиденьем»—1858 г., «Юношу, горько рыдая»—1871 г., «Пушкин о Мицкевиче»—1874 г. и два хора «Давайте пить и веселиться» и «Татарская песня» (из «Бахчисарайского фонтана»)—оба в 1860 г.

К стр. 6.[1] См. Н. Степанов, О стиле лирики Пушкина. «Литературная учеба», 1937, № 2, стр. 83, 81.

К стр. 6.[2] Ц. Кюи, Русский романс, стр. 113. Кстати сказать, в обильном романсном творчестве Кюи весьма часто встречаются тексты второстепенных поэтов, а либретто многих из его опер далеко не всегда отмечены высокими литературными качествами.

К стр. 6.[3] Отсюда не следует, конечно, что стихотворения

Д. Раттауза, К. Р. и др. могут быть причислены к явлениям самостоятельного и крупного поэтического значения.

К стр. 7.[1] См. письмо от 16 января 1891 г. в сборнике «Чайковский. Воспоминания и письма», под ред. Иг. Глебова, Гос. Акад. Филармония, Л., 1924, стр. 78 и 79. Взяв пушкинского «Соловья» из «Песен западных славян», Чайковский по аналогии с заданием поэта дает тонкую стилизацию лирической народной песни.

Небезынтересно отметить, что по первоначальному варианту сценария «Евгения Онегина» дуэт Татьяны и Ольги, с которого начинается опера, был предположен на текст Жуковского, а не Пушкина. Здесь намерение придать сентиментальный характер напеву, и, видимо, не сразу был найден текст Пушкина, отвечавший такому заданию. «Певец», 1816 г. Ж. П. И. Ч., т. I, стр. 533; т. II, стр. 203.

К началу 60-х годов относится рукопись «Песни Земфиры». К 90-м годам относится *хор* для мужских голосов на текст А. С. Пушкина «Вакхическая песня» (1825) — *Что смолкнул веселия глас*», написанный для хора (1891), организованного И. А. Мельниковым, артистом Мариинского оперного театра в СПБ. Ж. П. И. Ч., т. III, стр. 503.

К стр. 7.[2] «Руслан и Людмила» (1821), «Черная шаль» (1823), «Фини» (1824), «Кавказский пленник» (1823 и 1835), «Керим Гирей» (1825), «Цыганы» (1832), «Хризомания» (переделка «Пиковой дамы», 1836), а через два года после смерти поэта «Барышня-крестьянка» (водевиль, 1839). Провалилась лишь «Хризомания». Балеты шли с музыкой Кавоса, Антонолини, Шольца. См. «Ежегодник императорских театров», 1900—1901, прилож. 2-е, стр. 136—137; «Письма А. Я. Булгакова», «Русский архив», 1901, кн. II, стр. 30—31; «Летопись русского театра» П. Арапова, 1861, стр. 361, 337, 373; А. Вольф, Хроника петербургских театров, 1877, ч. I, стр. 31, 76; ч. II, стр. 37, 25, 42; «Русский библиофил», 1911, № 5, статья П. Столпянского. Наиболее полная сводка сведений дана в статье С. Дурылина «Пушкин на сцене», «Театр и драматургия», 1936, № 8.

К стр. 8.[1] П. В. Анненков, Пушкин в александровскую эпоху, 1874, стр. 242.

К стр. 8.[2] П. А. Вяземский. Соч., т. VII, 1888, стр. 55.

К стр. 8.[3] А. Вольф, Хроника петербургских театров, 1877, ч. I, стр. 118; ч. II, стр. 124 (1846 г.).

К стр. 8.[4] См. П. Столпянский, цит. статья.

К стр. 8.[5] См. С. Дурылин, цит. статья.

К стр. 8.[6] Быть может, и раннее пушкинское произведение Чайковского «Сцена у фонтана» вызвано понравившимся ему каким-либо сценическим оформлением. В Ленинградской театральной библиотеке им. Луначарского сохраняется около 80 старых инсценировок Пушкина (впрочем, большинство из них не появлялось в театре; см. «Театральное наследство», Л., 1934, стр. 28). Чайковский проявлял всегда большой интерес к драматическому театру, в молодости сам выступал в качестве любителя, участвовал в пьесе «Барышня-крестьянка» по Пушкину. «Жизнь П. И. Чайковского», т. I, стр. 117.

К стр. 9.[1] Н. Кашкин, Воспоминания о П. И. Чайковском, М., 1896, стр. 109.

К стр. 9.[2] Актерское чтение Пушкина едва ли, впрочем, могло удовлетворить Чайковского. Напротив, недостатки его могли укрепить композитора в своем праве на музыкальную интерпретацию пушкинской поэзии. В репертуаре М. Н. Ермоловой, горячей почитательницы поэта, за всю ее долгую сценическую карьеру было лишь три стихотворения Пушкина; артистка считала это задачей огромной трудности (в домашнем исполнении ее пушкинский репертуар был богат и разнообразен). Впоследствии В. Ф. Комиссаржевская (90—900-е годы) читала с большим успехом письмо Татьяны, но после нескольких выступлений навсегда отказалась от чтения Пушкина вообще. По словам В. Ф. Комиссаржевской, «в мире не существует голоса, который сумел бы дать такой звук, какой не нарушил бы краски пушкинского стиха». С. Н. Дурылин, Чтецы Пушкина, «Красная новь», 1937, № 1, стр. 217—218.

К стр. 9.[3] О «неудачах» Чайковского сжато изложено в моей работе «Чайковский в поисках оперного либретто», «Музыкальное наследство», Музгиз, 1935, стр. 50—75.

К стр. 10.[1] См. «Музыкальные фельетоны и заметки П. И. Чайковского», М., 1898, стр. 32—35, 41, 89—90. Письма композитора к В. В. Стасову, Н. Ф. Мекк, С. Танееву, Мод. Чайковскому, Шпажинскому.

К стр. 11.[1] «Музыкальные фельетоны», цит. изд., стр. 89—90.

К стр. 11.[2] «Мне кажется, что все сценические неудобства выкупаются прелестью Пушкинского стиха. Но по этому поводу у меня является опасение гораздо более важное, чем страх, что публика не будет трепетать от интереса узнать развязку действия. Я говорю про то святотатственное дерзновение, с которым я поневоле должен был ко многим стихам Пушкина прибавить или свои собственные, или же местами стихи Шиловского. Вот чего я боюсь, вот что меня смущает». «Жизнь П. И. Чайковского», т. II, стр. 94. «Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева», письмо от 24/I 1878 г., стр. 23.

К стр. 11.[3] Небезынтересно, однако, припомнить, что в черновом пушкинском тексте, по первоначальному замыслу, Татьяна на ее именинах при появлении Онегина падает в обморок (ср. XXX и XXXI строфы главы V); получается провинциальный скандал и досада Онегина на Ленского становится более объяснимой. В окончательном же тексте это затушевано и потому менее ясно. См. «Пушкин», сб. 1-й, пушкинская комиссия Общества любителей российской словесности, ред. Н. К. Пиксанова, Госиздат, М., 1924, стр. 267.

К стр. 12.[1] «...Если моя музыка к «Евгению Онегину» имеет достоинства теплоты и поэтичности, то это потому, что мое чувство было согрето прелестью сюжета...» «Признавая за текстом Пушкина только красоту стиха, вы несправедливы...» «...Если я горел огнем вдохновения, когда писал сцену «письма», то зажег этот огонь Пушкин, и откровенно вам скажу, вовсе не из-за напускной скромности, а вполне сознательно, что если моя музыка заключает в себе хотя десятую долю той красоты, которая *в самом сюжете*, то я очень горжусь и доволен этим»

(курсив наш.—*В. Я.*). Письмо к Н. Ф. Мекк от 28/IX 1883 г. «Жизнь П. И. Чайковского», т. II, стр. 606; «Переписка с Н. Ф. Мекк», т. III, стр. 227.

К стр. 12.[2] Одна из предшествующих письму строф Пушкина (XV главы III):

Татьяна, милая Татьяна!
С тобой теперь я слезы лью;
Ты в руки модного тирана
Уж отдала судьбу свою,—

отмечена в экземпляре сочинений поэта, принадлежавшем композитору. За этими строками непосредственно следует:

Погибнешь, милая, но прежде
Ты в ослепительной надежде,

и т. д., т. е. строки, внесенные композитором в сцену письма. Они также отмечены в упомянутом экземпляре. См. Н. Рукавишников, Пушкин в библиотеке Чайковского, «Советская музыка», 1937, № 1, стр. 67.

К стр. 12.[3] См. письма: о «Ромео и Джульетте» от 25/V 1878 г., «Жизнь П. И. Чайковского», т. II, стр. 175; об образе Чародейки от 12/IV 1885 г., «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, стр. 39—40. Что касается «Анны Карениной», то при первоначальном знакомстве с романом (он выходил частями, в журнале) Чайковский очень отрицательно отнесся к «светской» обстановке, в которой протекало действие, и, лишь только когда роман вышел полностью, он, оценив силу и значение образа Анны Карениной, категорически изменил свое мнение. «Жизнь П. И. Чайковского», т. I, стр. 523; т. II, стр. 519.

К стр. 12.[4] См. статью Ignotus (С. Флеров), «Московские ведомости», 1881, № 15.

К стр. 12.[5] «Неделя», 1884, № 45.

К стр. 13.[1] Афиша первых представлений именовала «Евгения Онегина» «*лирической оперой*», вопреки обозначению в партитуре—«лирические сцены». К числу характерных примеров должен быть отнесен и тот факт, что ариозо Онегина в саду долго принималось без всякого видимого впечатления, а когда с разрешения композитора певец стал брать последнюю ноту («мечты») октавой выше, то публика начала понимать весь монолог Евгения как оперную арию и выражать знаки одобрения. Это воспоминание сохранилось у меня по рассказам в молодости одного из членов семьи артиста П. А. Хохлова, первого исполнителя партии Онегина в Московском Большом театре.

К стр. 13.[2] Письмо к Л. Н. Толстому, Париж, 15/XI 1878 г. Первое полн. собр. писем И. С. Тургенева, СПБ, 1884, стр. 340.

К стр. 14.[1] Обращение к музыкальным темам Татьяны связано также и с привлечением литературного материала из сцены ее письма.

К стр. 14.[2] Любопытный подбор изменений подлинных пушкин-

ских строк в либретто «Евгения Онегина» сделан в 1937 г. Н. Крамаревым в газете «Советский артист» (1937, № 4/113). Все эти перемены слов и перестановки в большинстве случаев зависели, по нашему мнению, исключительно от намерений Чайковского (а может быть, и Н. Рубинштейна) облегчить певцам фразировку. В этой статье отмечена также курьезная опечатка (до сих пор сохраняющаяся в клавире): «чудак придворный» вместо «притворный» (6-я картина, хор). У Пушкина:

...между людей благоразумных
Прослыть *притворным* чудаком,
Или печальным сумасбродом.
(XII строфа главы VIII)

К стр. 14.[3] Исключено всего 11 строк (из 79) со слов: «Когда б надежду я имела...», кончая «Хоть вам и рады простодушно», из-за отсутствия в этом куске непосредственного лирического обращения, единственно необходимого здесь композитору. Прибавлены в качестве начала уже упомянутые нами, слегка измененные (персонифицированные) слова Пушкина из одной предшествующей строфы (XV главы III, «Погибнешь, милая, но прежде»— «Пускай погибну я, но прежде») и внесены в двух случаях прозаические связки: «Нет, все не то» и т. п. и «О да, клялась я сохранить», быть может, необходимые композитору для сценической перемены в движении.

К стр. 14.[4] Отрывок «Среди лукавых, малодушных...» взят лишь для того, чтобы оттенить высокую оценку в устах Гремина личности Татьяны. По поводу внешнего образа Гремина в оперных постановках пушкинистом Н. О. Лернером когда-то были высказаны соображения, из которых вытекает, что муж Татьяны по роману Пушкина не является старым. Соображения эти любопытны, но традиция, идущая со времен Чайковского, имеет основание в словах—«бойцу с седою головой». Так это представлялось, повидимому, и самому композитору. См. Н. О. Лернер, Рассказы о Пушкине. Изд. «Прибой», 1929. Глава «Муж Татьяны», стр. 213 и сл.

К стр. 15.[1] «Ольга, девушка очень, в сущности, бесцветная»,— пишет Чайковский в письме к С. И. Танееву от 24.I/5.II 1878 г. «Жизнь П. И. Чайковского», т. II, стр. 94. «Письма Чайковского и С. И. Танеева», стр. 23. Один из современных Чайковскому критиков довольно остроумно объясняет характер музыки в арии Ольги. Кроме «общей склонности Чайковского» к «элегии», он находит следующее: «...Чайковский, согласно современным оперным приемам, входит во все подробности текста и желает их музыкально иллюстрировать. Тут он излишне увлекается. Ольга начинает: «я не способна к грусти томной»; г. Чайковский, взявший было арию в мажоре, рисует «томную грусть» и модулирует в минор. А Ольга, как на зло, перебирает все, что она не любит: она не любит «мечтать в тиши», «вздыхать» и т. д.; и г. Чайковский, по тому же соображению, является всякий раз со своим минором, который и оказывается, таким образом, преобладающим в арии. Подробности, словом, несколько повредили целому...»

С. Кругликов, «Евгений Онегин», опера П. И. Ч., журн. «Артист», 1890, кн. II, стр. 80.

К сожалению, в опере не вполне воспринимаются дополнительные характеристические штрихи в оркестровом сопровождении, соответствующие действительному образу Ольги. Вообще этот тонкий прием, применяемый композитором почти постоянно, делает его партитуру особенно увлекательной, но иногда проходит незаметным для рядового слушателя. Любопытно, что именно за полноту оркестровых характеристик современная ему музыкальная критика называла Чайковского в опере «симфоническим» композитором, тогда как представители симфонического творчества наблюдали «оперные элементы» в его симфониях. А. К. Глазунов, Мое знакомство с Чайковским, в книге «Чайковский. Воспоминания и письма», под ред. Иг. Глебова, Гос. Акад. Фил., Л., 1924, стр. 12.

К стр. 15.[2] У Пушкина элегия Ленского «Куда, куда вы удалились» представляет собой «сплав сентиментальных общих мест», опыт стилизации французской элегии конца XVIII—начала XIX века. Предсмертная элегия Ленского—стилизованный «портрет элегического поэта, каких было много в дни юности Пушкина и его сверстников», «достойное завершение длинной литературной традиции». См. ссылку на статью С. Савченко «Элегия Ленского и французская элегия», сб. «Пушкин в мировой литературе», М., 1926, в кн. Н. Л. Бродский, «Комментарий к «Евгению Онегину», изд. «Мир», 1932, стр. 142, и в сл. изд. «...В стихи Ленского Пушкин включил шаблонную поэтическую фразеологию «элегистов». Так, первый стих элегии Ленского «Куда, куда вы удалились» пересажен из стихотворения Перевощикова, а второй стих «Весны моей златые дни»,—из перевода Милонова стихотворения Мильвуа». См. В. Гофман, Язык поэзии Пушкина, журн. «Звезда», 1937, № 1, стр. 176.

У Чайковского стилизационные моменты проводятся всегда в необходимых ему сценических частностях. Оставляя, например, хор первой картины «Болят мои скоры ноженьки» в общем характере народной песни (по свидетельству друзей композитора, Чайковский не был удовлетворен существовавшей песней на этот текст и создал новую, свою), Чайковский придает преднамеренно характер грациозно-изящный, почти салонный песне девушек в саду, совершенно уклоняясь от известного примечания Пушкина о подневольности этого пения; композитор исходит лишь из своего сценического, а по существу, опять-таки эмоционального контраста. В научно-этнографической литературе текст этой песни «Девицы-красавицы» считается сочиненным самим поэтом, но вполне народным по духу, очевидно, навеянным складом песен, услышанных Пушкиным в народном быту. См. Всев. Миллер, Пушкин как поэт-этнограф, М., 1899, стр. 45, и П. Шейн, Народная песня и Пушкин, «Ежемесячные сочинения», СПБ, 1899, т. II, стр. 89 и др. Любопытно, что еще при жизни поэта текст песни был сочтен за подлинно народный специалистом того времени по музыкально-народному творчеству, композитором Д. Кашиным. См. его песню, помещенную в сборнике «Пушкин в ро-

мансах и песнях его современников», Музгиз, 1936, стр. 178, и комментарий, стр. 221.

Б. В. Томашевский в своих «Заметках о Пушкине» («Пушкин и его современники», вып. XXVIII, 1917, стр. 67—70) обращается с упреком к Чайковскому, что он для куплетов Трике не взял песенку «Reveillez-vous, bien endormie», о которой упоминается в пушкинском романе.

Чайковский в этом случае взял «ноктюрн» «Dormez, dormez chères amours» *де Боплана,* композитора, известного *в начале 30-х годов* в любительских кругах Москвы и Петербурга.

К стр. 15.[3] Цит. письмо. «Переписка с Н. Ф. Мекк», т. III, стр. 227; «Жизнь П. И. Чайковского», т. II, стр. 606—607.

К стр. 15.[4] И. С. Тургенев говорил, что для него Ленский значительно вырос в музыке Чайковского. См. цит. изд., «Жизнь», «Памяти Пушкина», 1899. Статья Н. Кашкина, стр. 139.

К стр. 16.[1] В работе Н. Рукавишникова «Пушкин в библиотеке П. Чайковского» («Советская музыка», 1937, № 1, стр. 69) находим следующее: «Обращаясь снова к пушкинскому тому, по которому Чайковский работал над «Онегиным», мы можем заметить в самом конце романа многозначительную пометку: «Она ушла. Стоит Евгений, как будто громом поражен». Слова «она ушла» сначала были подчеркнуты Чайковским, они как бы направляли его мысль к окончанию оперы в согласии с романом. Но затем карандашная черта была зачеркнута, что свидетельствует о появившемся у композитора новом намерении закончить оперу поиному, нежели у Пушкина».

К стр. 16.[2] Ввиду малоизвестности этого недавно опубликованного письма приводим его здесь полностью. Письмо к К. К. Альбрехту: «Прошу у тебя... попроси Самарина (И. В. Самарин— знаменитый актер Малого театра, руководитель оперного класса Московской консерватории.—*В. Я.*) прочесть внимательно либретто. Теперь, когда уже партитура готова, я не могу ничего изменить в сущности хода действия. Но я убедительно прошу милого моего И. В. поправить в сценических отметках все, что ему покажется глупо, неудобно, неловко и т. д. Я принужден был ради музыкальных и сценических требований сильно драматизировать сцену объяснения Татьяны с Онегиным. В конце у меня появляется муж Татьяны и жестом повелевает Онегину удалиться. При этом мне нужно было, чтобы Онегин сказал что-нибудь, и я вложил в его уста следующий стих: «О, смерть, о, смерть! Иду искать тебя!» Мне кажется все, что это глупо, что ему надо сказать что-нибудь другое, а что? Я не могу придумать. Вот я и прошу И. В., чтобы он оказал мне неоцененную услугу и выручил из этого затруднения». Газ. «Вечерняя Москва», 1933, 23/IX, № 218.

К стр. 16.[3] «В искусстве он [Чайковский] был приверженцем русского реализма и лучше умел чувствовать поэзию в пьесах Островского, которого ставил очень высоко, нежели в туманных балладах Жуковского». Н. Кашкин, Я. Полонский и Чайковский как авторы общего произведения, «Московские ведомости», 1898, № 329.

К стр. 17.[1] В ряду неоднократных заявлений о несценичности

«Евгения Онегина» небезынтересны практические, деловые переговоры Чайковского с издателем П. Юргенсоном еще до постановки оперы; в одном из писем к нему Чайковский (12/I 1878 г.) пишет: «Опера эта может принести тебе *когда-нибудь выгоду*, ибо в ней есть *много арий*, которые могут иметь ход при благоприятных условиях» (курсив наш.—*В. Я.*). «Жизнь П. И. Чайковского», т. II, стр. 88.

К стр. 17.[2] См. письмо Чайковского от 5 мая 1881 г., журн. «Музыкальное образование», М., 1926, № 5—6, стр. 43—45.

К стр. 17.[3] К. Ю. Давыдов в письме от 10 мая 1881 г. ответил Чайковскому так: «Милейший Петр Ильич, вместо ответа на твое письмо от 5 мая прилагаю при сем либретто «Полтавы» (составленное Буренниным). Сам я давно благоразумно отказался от мысли писать оперу и рад, что сюжет, которым когда-то увлекался, находится теперь в руках такого гениального художника, как ты». См. «Переписку с Н. Ф. Мекк», т. III, комментарии, стр. 617. Подробности о работе Давыдова над этой оперой см. в книге С. Л. Гинзбурга «К. Ю. Давыдов», Музгиз, Л., 1936, стр. 70—72.

К стр. 18.[1] «Музыкальные фельетоны», цит. изд., стр. 21, 115; «Переписка с Н. Ф. Мекк», т. I, стр. 262.

К стр. 19.[1] «Жизнь П. И. Чайковского», т. II, стр. 472. Письмо к П. Юргенсону от 4 июня 1881 г.

К стр. 19.[2] «Жизнь П. И. Чайковского», т. II, стр. 481. В издании переписки Чайковского с С. И. Танеевым то же письмо с пропуском этой последней, цитированной нами фразы. «Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева», стр. 78—79.

К стр. 19.[3] «Жизнь П. И. Чайковского», т. II, стр. 496; «Переписка с Н. Ф. Мекк», т. II, стр. 581.

К стр. 19.[4] «Жизнь П. И. Чайковского», т. II, стр. 533. Письмо к Мод. Чайковскому от 21 мая 1882 г.

К стр. 20.[1] «Жизнь П. И. Чайковского», т. II, стр. 535—536; «Переписка с Н. Ф. Мекк», т. III, стр. 61—62. Чайковский здесь не вполне точен относительно текста упомянутой им сцены Марии и Мазепы. Сцена перенесена с некоторыми изменениями в тексте (с перемещением, например, части стихов из первой песни поэмы); эти изменения он, повидимому, не считал существенными, так как была сохранена бо́льшая часть стихов Пушкина и вся ситуация.

К стр. 20.[2] «Жизнь П. И. Чайковского», т. II, стр. 541—542; «Переписка с Н. Ф. Мекк», т. III, стр. 70—71.

К стр. 20.[3] «Жизнь П. И. Чайковского», т. II, стр. 550; «Переписка с Н. Ф. Мекк», т. III, стр. 102. Письмо от 14/IX 1882 г.

К стр. 20.[4] Письмо к П. И. Юргенсону от 28/IV 1883 г. «Жизнь П. И. Чайковского», т. II, стр. 584—585.

К стр. 20.[5] Письмо к Мод. Чайковскому от 18/X 1882 г. «Жизнь П. И. Чайковского», т. II, стр. 555.

К стр. 20.[6] Письмо к С. И. Танееву от 29/X 1882 г. «Жизнь П. И. Чайковского», т. II, стр. 558; «Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева», стр. 90.

К стр. 21.[1] Письмо к С. И. Танееву от 2/II 1883 г. «Жизнь П. И. Чайковского», т. II, стр. 572. «Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева», стр. 94. То же в письме к Н. Ф. Мекк от

14/26 февраля 1883 г. «Переписка с Н. Ф. Мекк», т. III, стр. 154.

К стр. 21.[2] «Жизнь П. И. Чайковсокго», т. II, стр. 559; «Переписка с Н. Ф. Мекк», т. III, стр. 117. Письмо от 3/XI 1882 г.

К стр. 21.[3] Письмо к Н. Ф. Мекк от 11/XI 1883 г. «Жизнь П. И. Чайковского», т. II, стр. 612; «Переписка с Н. Ф. Мекк», т. III, стр. 239.

К стр. 21.[4] Письмо к Н. Ф. Мекк от 19/II 1884 г. «Переписка с Н. Ф. Мекк», т. III, стр. 260.

К стр 21.[5] Н. Д. Кашкин, Воспоминания о П. И. Чайковском, М., 1896, стр. 132.

К стр. 22.[1] Эта сцена имеет недостаток тех рутинных оперных положений, которые можно назвать «действием без последствий», подобно тому как, по определению Р. Вагнера, оперы Мейербера изобилуют «действиями без причины». У Пушкина, как известно, Кочубей подготовляет донос скрытно.

К стр. 23.[1] Разговор двух палачей с народом перед казнью Кочубея и Искры (картина третья второго действия), исключенный Чайковским по совету Направника. «Жизнь П. И. Чайковского», т. II, стр. 569 и 598. Переписка с Э. Ф. Направником в кн. «Чайковский. Воспоминания и письма», под ред. Иг. Глебова, Гос. Акад. Фил., Л., 1924, стр. 148—150.

К стр. 23.[2] «Жизнь П. И. Чайковского», т. II, стр. 569, и переписка с Направником, цит. изд., стр. 148 и 159.

К стр. 24.[1] Вспомним не только его известную переписку об «Онегине», но и позднейшие высказывания: «мне ненавистны, как задача для воспроизведения в звуках, всякие сражения, приступы, атаки и т. д.» (письмо от 21/II 1892 г.). См. «Советская музыка», 1933, № 6, стр. 101.

К стр. 24.[2] Переписка хранится в Государственном Центральном театральном музее им. А. А. Бахрушина.

К стр. 24.[3] Н. С. Кленовский—ученик Чайковского по консерватории; композитор, автор балетов и других музыкальных произведений. До настоящего времени сохранилось в музыкальной практике издание Кленовского «Этнографический концерт», собрание обработанных им песен различных национальностей.

К стр. 24.[4] «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, стр. 238, 338, 339, 388; «Переписка с Н. Ф. Мекк», т. III, стр. 589; «Чайковский. Воспоминания и письма», под ред. Иг. Глебова, 1924, стр. 52—54.

К стр. 25.[1] 28/III 1888 г. «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, стр. 238—239.

К стр. 25.[2] «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, стр. 189. Письмо к П. И. Юргенсону от 24/XI 1887 г.

К стр. 25.[3] Фраза, на которую ссылаются, желая доказать наличие затаенной «трехлетней» претензии П. И. Чайковского. Упоминание же П. И. Чайковского «о трехлетней» работе брата над этим либретто относится уже к декабрю 1889 г., когда только что было решено композитором писать «Пиковую даму»; таким образом, связывать это сообщение с фразой «мне завидно», относящейся к марту 1888 г.,—совершенное недоразумение. См. «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, стр. 338; «Переписку с Н. Ф. Мекк», т. III, стр. 589.

К стр. 25.[4] Н. Кашкин, Воспоминания о П. И. Чайковском, М., 1896, стр. 141—142.

К стр. 26.[1] Третья картина либретто, как сказано выше, была приготовлена несколько позднее; настоящее ее содержание тоже неизвестно; по сообщению либреттиста, это был все же «бал», хотя и не в том виде, как сделано потом, после обсуждения с дирекцией и добавлений П. И. Чайковского.

К стр. 27.[1] «Подросток», гл. VIII.

К стр. 27.[2] История пушкинского сюжета на сцене, предшествующая опере Чайковского, представляет примеры совершенно непозволительного отношения к творчеству поэта; так, помимо нелепой «Хризомании» Шаховского (поставленной в Петербурге в 1836 г.) известна переделка Скрибом для либретто оперы композитора Ж. Галеви «La dame de pique». Содержание этой оперы (поставленной в Париже 22/XII 1850 г.), переданное в подробной рецензии известного поэта Т. Готье, приведено в статье «Пиковая дама» до Чайковского» («Музыкальный современник», 1915, № 2, стр. 72—74). Кроме «тайны» трех карт и названия, все остальное не имеет ничего общего с повестью Пушкина, и тем не менее знаменитый либреттист заявляет, что содержание пьесы заимствовано у русского поэта. Во французском словаре Ларусса из очерка о Ж. Галеви видно, что эта его опера продержалась на сцене довольно долго благодаря «чудесному таланту m-me Ugalde». Известным венским композитором Ф. Зуппе была написана оперетта «Пиковая дама» (см. «Артист», 1891, № 12, стр. 171). Были и русские столь же курьезные переделки (см. Н. Лернер, Рассказы о Пушкине, 1929, «Прибой», стр. 162—163; С. Н. Дурылин, «Театр и драматургия», 1936, № 8, стр. 477).

К стр. 29.[1] Н. Кашкин, Я. П. Полонский и П. И. Чайковский, «Московские ведомости», 1898, № 329.

К стр. 29.[2] «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, стр. 388. Чайковский. Воспоминания и письма», под ред. Иг. Глебова, 1924. Воспоминания В. П. Погожева, стр. 52—54, 66 и сл.

К стр. 29.[3] «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, стр. 348. Иг. Глебов, Симфонические этюды, 1922, стр. 231.

К стр. 30.[1] В автографном экземпляре либретто (хранится в Клинском музее) рукою композитора отмечено: «Совет Всеволожского. Амур и Гименей со свитою входят» и т. д., т. е. балетная сцена. В письме к Всеволожскому Чайковский сообщает об этом, выделяя именно эти подробности в интермедии («сделал так, как вы желаете») и оставляя за собой общие музыкальные замыслы в том плане, как это было ему самому необходимо.—Сб. «Орфей», кн. 1-я, 1922, П., стр. 182.

К стр. 30.[2] «Орфей», стр. 183, 184. В клавире сохранились отметки о возможности исполнения Томским—Златогора и Полиной—Миловзора.

К стр. 31.[1] «Переписка с Н. Ф. Мекк», т. I, стр. 347; «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, стр. 175.

К стр. 31.[2] «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, стр. 350. Письмо к М. Чайковскому от 12/24 февраля 1890 г.; «Дневники П. И. Чайковского», 1923, стр. 255. Быть может, не лишним будет даже упомя-

нуть и о тех строках, где он в период увлечения пьесами Мюссе (1878), отзываясь о его драматических приемах, пишет следующее: «...как мне нравятся эти чисто шекспировские анахронизмы, допускающие разговор об искусстве певицы Гризи при дворе какого-то фантастического баварского короля, принимающего у себя герцога Мантуанского. Тщетной погони за локальной правдой у Мюссе вовсе нет» и т. д. «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, стр. 198; «Переписка с Н. Ф. Мекк», т. I, стр. 413.

К стр. 31.[3] Тексты их на слова Жуковского и Батюшкова явно были заготовлены либреттистом, имевшим в виду эпоху Пушкина, что видно из приведенных выше справок (две картины были готовы раньше). Это относится также и к балладе Томского, где поется о «словах» «слаще звуков Моцарта», что, конечно, более подходило к позднейшей эпохе, когда Моцарт вошел в постоянный репертуар петербургских и крепостных театров («Похищение из сераля» и др.).

К стр. 31.[4] Письмо к П. И. Юргенсону от 12/XI 1890 г. «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, стр. 410; см. также стр. 384 того же тома. В дневнике Чайковского во время пребывания во Флоренции и создания «Пиковой дамы» находим следующее: «Читал взятые из дирекции старинные партитуры» (10/II); «Дома чтение партитур Сальери и Гретри» (15/II). См. «Дневники П. И. Чайковского», 1923, стр. 253, 254, а также 259 (тема из увертюры оперы Астарити) и комментарий к ним на стр. 259—260. Весьма вероятно также, что Чайковским взяты партитуры Бортнянского, хранившиеся также в музыкальном архиве театров. Последним обстоятельством, надо полагать, и объясняется интересное наблюдение, сделанное Б. В. Асафьевым: «Не могу не привести из хора Бортнянского мотив, подхваченный Чайковским в «Пиковой даме» в интермедии (выход Златогора), хотя вряд ли Чайковский мог знать эту оперу (Бортнянского) («Le Fils Rival»). См. «Музыка и музыкальный быт старой России», «Academia», 1927, стр. 23.

К стр. 32.[1] См. Д. Якубович, О «Пиковой даме». Сб. «Пушкин. 1833 г.», Пушкинское общество, 1933, стр. 65—66.

К стр. 32.[2] «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, стр. 245 и 246.

К стр. 32.[3] «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, стр. 375 и 378. В предисловии, как известно, помещены следующие строки: «...чтобы сделать любовь такого лица, как Герман, более естественной, понятной, нужно было дать Лизе иное положение в обществе, нежели то, какое ей отведено в повести Пушкина». Эта, несколько общая фраза недостаточно полно раскрывает «причину».

К стр. 33.[1] Впоследствии он был автором либретто для опер Чайковского («Иоланта»), Направника («Дубровский»), Аренского («Наль и Дамаянти»), Рахманинова («Франческа да Римини»), Корещенко («Ледяной дом») и нескольких проектов для опер, в том числе «Портрет» по Гоголю для С. И. Танеева, «Ундина» для Рахманинова, «Альманзор» для Ю. Сахновского, «Флейшка» (по Печерскому) и т. д.

К стр. 33.[2] Здесь мы, разумеется, выключаем «интермедию» в качестве большого вставного номера, принятого композитором, по соображениям, указанным выше, а также по наличию светлого

контраста предшествующим и особенно последующим картинам в опере.

К стр. 33.[3] Примерно: романс Полины и русская песня с хором, появление графини в спальне с приживалками (последние голоса уходящего дня) и одиночество графини перед смертью и т. д.

К стр. 33.[4] Сам Чайковский внимательно относился к подробностям разработки либретто и в период сочинения музыки, что видно из его писем к брату из Флоренции. См. «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, стр. 344, 347—348, 349, 350, 354—355, 355—356, 356—357, 357—358, 361. Позднее из Флоровского, стр. 377—378, и к К. Р., стр. 384.

К стр. 33.[5] Эта баллада приписывалась Рылееву. В действительности «баллада» написана самим Пушкиным в 1828 г. «у кн. Голицына во время карточной игры, мелом на рукаве.» См. Н. Лернер, Рассказы о Пушкине, 1929, стр. 161, и сочинения Пушкина, изд. Брокгауза и Ефрона, т. V, стр. V, примеч. к № 540. Но сочинена она была на размер известной революционной песни Рылеева «Ах, где те острова», что и отмечено в либретто (в клавире этого начала стиха нет).

К стр. 34.[1] Журн. «Культура театра», 1921, № 6. Из писем П. И. Чайковского, стр. 42.

К стр. 34.[2] «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, стр. 355, 361.

К стр. 34.[3] «Дневники П. И. Чайковского», 1923, стр. 257. Кстати, нужно заметить, что так поражающая наших критиков форма: «Где же ты, радость бывалая?», вполне законна. Она еще в конце XIX века была вполне употребительна. См. также «Толковый словарь» В. И. Даля.

К стр. 35.[1] Расхождение здесь не с Пушкиным, а с традицией постановки, когда Герман является в мундирном блеске гвардейского офицера, не отличаясь от своих товарищей, «прожигателей жизни». Между тем ни в клавире, ни в либретто не обозначено общественное положение Германа и его окружения (только Томский и Елецкий именуются с титулами); впрочем, Мод. Чайковский в своем защитительном разъяснении, помещенном в биографии композитора, упоминает об обращении им «скромного артиллериста» (довольно характерная ошибка: у Пушкина Герман—инженер) в гусара. «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, стр. 389.

К стр. 36.[1] Некоторые из первых критиков оперы полагали содержание ее в истории о трех картах; здесь несомненно имело место сохранившееся понимание пушкинской повести как анекдота об игроке. С другой стороны, имеем любопытное наблюдение об ошибке известных пушкинистов М. Гершензона и Н. Лернера при анализе повести (о развитии чувства Германа к Лизе)—ошибке, вызванной длительным и сильным впечатлением от оперы Чайковского (см. А. Дерман, Пушкин и пушкинисты, «30 дней», 1935, № 5, стр. 78—80). Характерно, что первые критики в большинстве случаев (исключение—Н. Д. Кашкин) вовсе не заметили значения последнего ариозо Германа, которое звучит скорее (и на самом деле так) как вызов судьбе, чем упоение игрока, неожиданно выигравшего крупную ставку в карты. Один из этих критиков делает даже такое сообщение: «Так как музыка этого № очень неинтересна, то она, кажется, теперь уже не исполняется на сцене»

(относится к 1895 г.). Чайковский же очень заботливо искал подходящего текста для этого, как он называл по образцу итальянских опер, «brindisi» (застольная песня); в качестве примера он указывал брату на такую песнь в опере Доницетти «Лукреция Борджиа» (баллада Орсини «Быть счастливым великую тайну знаю я»—«il segreto» и пр.). В отметках композитора на рукописном либретто имеется его вариант второго куплета: «А что любовь? Игра... чары красоты. Ум, гений! сказки для бабьих, но вариант М. И.: «Что верно?—смерть одна...» он признал более подходящим и на нем остановился. См. «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, стр. 361 («Второй куплет бриндизи превосходен. Я было свой сочинил, но он в сравнении с твоим никуда не годится»). Это ариозо было необходимо композитору для законченности образа.

К стр. 36.[2] Представляют большой интерес работы советских литературоведов, где рассматриваются вопросы о влияниях на Пушкина в этой повести Гофмана, Стендаля, Бальзака и др. Даем перечень этих работ: Л. Гроссман, Этюды о Пушкине, Л., 1923, стр. 58; Н. Лернер, Рассказы о Пушкине. История «Пиковой дамы», 1929, стр. 132—163; Д. Якубович, О «Пиковой даме», сб. «Пушкин. 1833», изд. Пушкинского общества, 1933, стр. 57—58, и «Литературный фон «Пиковой дамы», «Литературный современник», 1935, № 1, стр. 206—212; Б. Томашевский, Письма Пушкина к Е. М. Хитрово, Л., 1927. Последний из названных авторов дает более убедительное указание, что самое имя Германа заимствовано Пушкиным из повести Бальзака «Красный кабачок». Там сказано про одного из героев: «Его звали Герман, как зовут почти всех немцев».

К СТАТЬЕ ПЕСТЬЕВА И ЯРУСТОВСКОГО «СЦЕНИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»

К стр. 37.[1] «Именно только опера сближает Вас с людьми, роднит Вашу музыку с настоящей публикой, делает ее достоянием не только отдельных кружков, но при благоприятных условиях—всего народа. Зато опера имеет то преимущество, что дает возможность говорить языком масс...» (к Мекк 17/XI 1879 г.)

К стр. 37.[2] «Я ищу интимной, но сильной драмы, основанной на конфликте положений, мною самим испытанных или виденных, могущих задеть меня за живое...» (к Танееву, 2/I 1878 г.). Я могу с любовью и увлечением писать музыку на сюжет хотя бы малоэффектный, лишь бы действующие лица внушали мне живое сочувствие, лишь бы я любил их, жалея их, как любят и жалеют людей» (к Вальцу).

К стр. 38.[1] Письмо к М. И. Чайковскому от 18/V 1877 г. (Подчеркнуто нами.) «Переписка с Мекк», т. I.

К стр. 40.[1] Письмо к П. Юргенсону от 4/16 марта 1878 г.

К стр. 40.[2] «Жизнь П. И. Чайковского», т. II, стр. 33.

К стр. 40.[3] Это было, очевидно, в сентябре 1878 г., в мо-

мент приезда П. И. Чайковского на месяц в Москву, когда опера была уже почти готова.

К стр. 40.[4] Цит. по заметке «Первый Онегин», напечатанной в газете «Русское слово» от 16/IV 1914 г.

К стр. 40.[5] В спектакле 17/III 1879 г. партию Гремина пел студент В. Махалов.

К стр. 40.[6] Кроме того, в это время под руководством Н. Г. Рубинштейна студенты консерватории готовили «Белую даму» Буальдье.

К стр. 41.[1] Письмо П. И. Чайковского к К. К. Альбрехту от 15/3 декабря 1877 г. ГЦТМ.

К стр. 41.[2] Н. Кашкин, Воспоминания, «Русское слово» от 16/IV 1914 г.

К стр. 42.[1] «Переписка с Мекк», т. I, стр. 152—153.

К стр. 42.[2] На премьере пел Медведев (Бернштейн), так как Зильберштейн за неблаговидный поступок был исключен из консерватории.

К стр. 42.[3] «Воспоминания» А. Левицкой (стр. 151 настоящей книги).

К стр. 42.[4] «Воспоминания» А. Левицкой. Цит. по статье в газете «Русское слово» от 16/III 1914 г.

К стр. 43.[1] «Воспоминания» А. Левицкой (стр. 147 настоящей книги).

К стр. 43.[2] Здание Малого театра обычно ежегодно арендовалось консерваторией для экзаменационных вечеров ее студентов. Этому историческому спектаклю предшествовала генеральная репетиция, прошедшая в присутствии публики на миниатюрной сцене консерватории под управлением С. И. Танеева.

К стр. 43.[3] «Переписка с Мекк», т. II, стр. 83.

К стр. 44.[1] «Жизнь П. И. Чайковского», т. II, стр. 280—281. Даже А. Г. Рубинштейн, приехавший специально на премьеру, вначале отнесся к опере отрицательно из-за отсутствия в ней черт грандиозности оперного стиля».

К стр. 44.[2] Кругликов. Цит. по журналу «Артист», кн. X, 1881 г.

К стр. 44.[3] «Переписка с П. И. Юргенсоном», 1938, т. I, стр. 32.

К стр. 47.[1] «Переписка с Мекк», т. II, стр. 451.

К стр. 47.[2] Письмо к М. И. Чайковскому от 14/XII 1880 г.

К стр. 47.[3] Кроме того, в спектакле участвовали Крутикова (Ольга), Юневич (Ларина), Усатов (Ленский), Абрамов (Гремин), Барцал (Трике).

К стр. 48.[1] П. Боборыкин. «Русские ведомости» № 39 за 1884 г.

К стр. 48.[2] «Переписка с П. И. Юргенсоном», т. I, стр. 184.

К стр. 48.[3] Климентова и петербургская артистка Каменская исполняли несколько раз сцену письма и другие отрывки.

К стр. 51.[1] Погожев, Воспоминания. Цит. по сборнику «Чайковский. Воспоминания и письма».

К стр. 51.[2] Запись инспектора сцены театра Кондратьева. Цит. Кашкин, Воспоминания, стр. 27—28.

К стр. 51.[3] Запись относится, правда, к более позднему времени—к 1894 г..—но постановка оставалась в основном той же.

К стр. 52.[1] «Ленский с бородой» тогда же вызвал ряд протестов со стороны театральной администрации, но Фигнер, пользовавшийся покровительством двора, упорно отказывался сбрить бороду. Дело дошло до самого Александра III, который написал свою «резолюцию»: «Ну, пусть поет с бородой».

К стр. 52.[2] Э. Старк, Сценические образы Л. В. Собинова. Сб. «Л. В. Собинов. Жизнь и творчество», М., 1937, стр. 146.

К стр. 52.[3] И. Глебов, Статья в сборнике «Бирюч петроградских академических театров», 1920.

К стр. 54.[1] Да вряд ли он мог особенно повлиять на постановку, так как опера была подготовлена другими дирижерами, а Чайковский имел всего одну репетицию и продирижировал один спектакль.

К стр. 54.[2] Вслед за «Евгением Онегиным» Тифлисский оперный театр ставит «Мазепу».

К стр. 55.[1] «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, стр. 286. Здесь, конечно, нужно иметь в виду свойственное Чайковскому чувство восторженности, преувеличения под влиянием первого впечатления.

К стр. 55.[2] «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, стр. 286.

К стр. 55.[3] «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, стр. 524.

К стр. 56.[1] М. Иванов, «Новое время», 1899, № 847.

К стр. 58.[1] Э. Старк, стр. 149.

К стр. 60.[1] Э. Старк, стр. 149.

К стр. 60.[2] «Отрывки из писем Л. Собинова к артистке драмы Н. А. Буткевич». Сб. «Л. В. Собинов. Жизнь и творчество», М., 1937, стр. 233.

К стр. 62.[1] Первый спектакль 25/X 1908 г., поставленный в бенефис хора, был приурочен к двум юбилейным датам—к пятнадцатилетию кончины П. И. Чайковского и к тридцатилетию самого произведения. Онегина пел Бакланов, Татьяну—Нежданова.

К стр. 62.[2] «Русское слово», 1908, № 251.

К стр. 62.[3] Там же.

К стр. 63.[1] «Рампа», 1908, № 11.

К стр. 63.[2] Цит. по статье В. Каратыгина «Театр Музыкальной драмы», «Аполлон», 1913, № 3.

К стр. 63.[3] Это высказывание было направлено им по адресу «Каменного гостя» Даргомыжского.

К стр. 64.[1] См. также рецензии Черногорского и П. Кнорозовского в «Театре и искусстве», 1912, № 51.

К стр. 65.[1] В спектакле отмечались некоторые художественные несообразности, например, экзотические красные пятна в одежде гусар (бал в шестой картине), заимствованные из балета «Пахита».

К стр. 66.[1] См. «Бирюч петроградских академических театров», сб. II, 1920.

К стр. 66.[2] «Переписка с Н. Ф. Мекк», т. III, стр. 381.

К стр. 67.[1] «Музыкальная новь», 1924, № 9.

К стр. 67.[2] «Радиослушатель», 1930, № 9 (77).

К стр. 67.[3] Факт этот упоминается в воспоминаниях быв. студента Вхутемаса т. Сенькина (архив ИМЭЛ).

К стр. 68.[1] Спектакль был поставлен К. С. Станиславским со-

вместно с З. С. Соколовой. Художник Б. Матрунин. Дирижер Н. С. Голованов.

К стр. 70.[1] К. С. Станиславский, Моя жизнь в искусстве, 1931, стр. 669.

К стр. 70.[2] Это помещение, предоставленное в распоряжение студии, было мало приспособлено для театральных постановок.

К стр. 70.[3] Из статьи В. В. Яковлева («Красная панорама», 21/X 1927 г.). Цит. по сб. «Театр имени Станиславского», сост. В. Беляевым, М., 1928.

К стр. 72.[1] К. С. Станиславский, стр. 675—676.

К стр. 72.[2] «Беседы К. С. Станиславского», ВТО, 1959, стр. 69.

К стр. 74.[1] Там же, стр. 93.

К стр. 74.[2] К. С. Станиславский, стр. 677.

К стр. 75.[1] Там же, стр. 677.

К стр. 75.[2] Там же, стр. 678.

К стр. 75.[3] Имеется в виду возобновление спектакля «Евгений Онегин» в этом театре по режиссерскому плану К. С. Станиславского (в ноябре 1939 г.). Режиссерами спектакля были М. Мельтцер, В. Залесская и Ю. Лоран. Новое оформление Б. Матрунина. Дирижер К. Иванов.

К стр. 76.[1] См. очерк А. Финагина (сб. «Евгений Онегин», ГОТОБ им. Кирова).

К стр. 76.[2] «Вечерняя Москва», 7/IV 1933 г.

К СТАТЬЕ Ю. БАХРУШИНА «БАЛЕТЫ ЧАЙКОВСКОГО И ИХ СЦЕНИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ»

К стр. 80.[1] М. И. Чайковский, Жизнь П. И. Чайковского, М., 1902, т. I, стр. 101. Все цитаты М. И. Чайковского почерпнуты из упомянутого труда. Далее называется «Жизнь ПИЧ», т. I, II, III.

К стр. 81.[1] «Жизнь ПИЧ», т. I, стр. 116.

К стр. 81.[2] «Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева», П., 1916, стр. 29.

К стр. 81.[3] «Жизнь ПИЧ», т. III, стр. 146.

К стр. 82.[1] «Жизнь ПИЧ», т. I, стр. 363.

К стр. 82.[2] Д. И. Мухин, История московского балета (рукопись), Государственный Центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина (ГЦТМ), № 137484. Все цитаты Д. Мухина почерпнуты из упомянутого труда. Печатается впервые.

К стр. 82.[3] Н. В. Давыдов, Из прошлого, М., 1913, стр. 73.

К стр. 82.[4] К. Ф. Вальц, Шестьдесят пять лет в театре, Л., 1928, стр. 96. Все цитаты К. Вальца почерпнуты из упомянутого труда.

К стр. 82.[5] В своих неопубликованных записках падчерица М. В. Бегичевой так характеризует ее:

«Даргомыжский, как и все его сотоварищи композиторы, преклонялись перед ней... Не помню, кто-то из композиторов определил ее голос так: «Это не голос, а сквозной ветер». Она, не отходя от рояля, в один и тот же вечер исполняла самую вы-

сокую партию Антониды («Жизнь за царя») и самую низкую партию из той же оперы—контральтовую—Вани.

Кроме колоссальной музыкальности, кроме колоссального голоса, она еще обладала такой экспрессией, как,—говорили знатоки,—ни раньше, ни позднее никто не обладал этим даром. Она играла на струнах души человеческой так свободно, как на рояле» (Н. В. Голубева-Бегичева, Биография В. П. Бегичева, Государственный литературный музей, № 3020. Печатается впервые).

К стр. 83. [1] Вспомним, что «заказу» Бегичева русское искусство обязано появлением и другого гениального произведения—«Снегурочки» А. Н. Островского с музыкой П. И. Чайковского.

К стр. 83. [2] В. Ф. Гельцер, отец народной артистки республики Е. В. Гельцер, был выдающимся балетным артистом, особенно прославившимся как несравненный мимический актер. В. Ф. Гельцер был чрезвычайно культурным и образованным человеком. В чем заключалось его участие в составлении либретто, к сожалению, выяснить нам не удалось.

К стр. 83. [3] Н. Кашкин, Воспоминания о П. И. Чайковском, М., 1896.

К стр. 83. [4] К. Вальц, стр. 108.

К стр. 84. [1] Н. Кашкин, стр. 101.

К стр. 84. [2] «Жизнь ПИЧ», т. I, стр. 465.

К стр. 84. [3] Н. Кашкин, стр. 101—102.

К стр. 84. [4] П. И. Чайковский постоянно называет балет «Озеро лебедей»—очевидно, объяснение этому надо искать в привычке композитора говорить по-французски. В данном случае он делает лишь буквальный перевод.

К стр. 84. [5] «Жизнь ПИЧ», т. I, стр. 468.

К стр. 86. [1] «Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева». П., 1916, стр. 3.

К стр. 86. [2] «Жизнь ПИЧ», т. I, стр. 484. Кстати, последняя фраза заставляет взять под сомнение и второе осторожное предположение Н. Кашкина о том, что балет писался в Каменке. Принимая во внимание близость в то время отношений П. Чайковского с Шиловскими, следует думать, что композитор писал «Лебединое озеро» в Глебове под Ново-Иерусалимом, в имении К. С. Шиловского.

К стр. 86. [3] «Русская» Чайковского, написанная для «Лебединого озера», впоследствии была включена в балет «Конек Горбунок» и до сего времени фигурирует там как «вставной» номер.

К стр. 86. [4] Н. Кашкин, стр. 103.

К стр. 86. [5] К. Вальц, стр. 108.

К стр. 88. [1] «Жизнь ПИЧ», т. I, стр. 485.

К стр. 88. [2] Очевидно, история с мансуровскими бриллиантами. Более подробно см. К. Ф. Вальц, стр. 74—75.

К стр. 88. [3] «Муравьева и Рославлева», «Ежегодник императорских театров», 1904—1905, стр. 305—306.

К стр. 88. [4] Карпакова была замужем за финансистом Миллиоти.

К стр. 88. [5] К. Скальковский, Балет, его история и место в ряду изящных искусств, СПБ, 1882, стр. 257. Все цитаты К. Скальковского взяты из упомянутого труда.

К стр. 89.[1] «Московские ведомости», 1875, № 19.

К стр. 89.[2] Д. И. Ляшков, Балет в Москве, Московский Большой театр. 1825—1925, М., 1925, стр. 192.

К стр. 89.[3] «Театральная газета», 1877, № 40.

К стр. 89.[4] Музей Большого театра.

К стр. 90.[1] ГЦТМ, № 448. Аналогичная афиша приведена в день премьеры на странице «Театральной газеты».

К стр. 90.[2] «Жизнь ПИЧ», т. I, стр. 527.

К стр. 91.[1] М. И. Петипа, Мемуары. СПБ, 1906, стр. 72. Все цитаты М. Петипа взяты из упомянутого труда.

К стр. 91.[2] А. А. Плещеев, Наш балет. СПБ, 1902, стр. 394. Все цитаты А. Плещеева взяты из упомянутого труда.

К стр. 91.[3] Н. Кашкин, стр. 103.

К стр. 91.[4] Г. А. Ларош, Собрание музыкально-критических статей, т. II, М., 1922, стр. 167.

К стр. 91.[5] «Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева», П., 1916, стр. 3.

К стр. 91.[6] Данные о количестве спектаклей взяты из труда Д. И. Мухина.

Для сравнения приводим данные о балетах, поставленных в 1875 г.: «Стелла» в 1875 г.—17 спектаклей, в 1876 г.—9, в 1877 г.—4, в 1878 г.—3, в 1879 г.—2, в 1880 г. снята с репертуара; «Ариадна» в 1875 г.—5 спектаклей, в 1876 г.—11, в 1877 г.—2, в 1878 г. снята с репертуара.

К стр. 92.[1] Н. Кашкин, стр. 103.

К стр. 93.[1] «Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева», П., стр. 17.

К стр. 93.[2] «Переписка с Н. Ф. Мекк», 1934, т. I, стр. 100.

К стр. 93.[3] «Переписка с П. И. Юргенсоном», М., 1938, т. I, стр. 260.

К стр. 93.[4] «Жизнь ПИЧ», т. III, стр. 222.

К стр. 93.[5] А. Плещеев, стр. 383.

К стр. 94.[1] М. Петипа, стр. 72.

К стр. 96.[1] Планировка этого вальса хранится в ТЦТМ и сделана рукою М. Петипа.

К стр. 96.[2] А. Плещеев, стр. 394 и 396.

К стр. 96.[3] В. Светлов, Терпсихора, СПБ, 1906, стр. 290.

К стр. 97.[1] «Новое время», 1903, № 9681.

К стр. 98.[1] «Московские ведомости», 1901, 7/III, № 65.

К стр. 98.[2] Почти одновременно в Петербурге эту купюру восстановила другая балерина—О. Преображенская.

К стр. 100.[1] «Новое время», 1909, № 12098.

К стр. 100.[2] «Ежегодник императорских театров», 1909, № 6—7, стр. 162.

К стр. 100.[3] К. Вальц, стр. 128.

К стр. 101.[1] «Жизнь ПИЧ», т. III, стр. 137.

К стр. 101.[2] «Переписка с Н. Ф. Мекк», т. I, стр. 314—315.

К стр. 101.[3] «Жизнь ПИЧ», т. III, стр. 140.

К стр. 101.[4] «Жизнь ПИЧ», т. III, стр. 141.

К стр. 102.[1] «Жизнь ПИЧ», т. III, стр. 240.

К стр. 102.[2] «Жизнь ПИЧ», т. III, стр. 288.

К стр. 102.[3] Письмо И. А. Всеволожского к П. И. Чайковскому (13/25 мая 1888 г.). Дом-музей П. И. Чайковского в Клину, № 3200. Печатается впервые.

К стр. 102.[4] По имеющимся у нас сведениям, архив И. А. Всеволожского погиб, что не дает возможности располагать письмами к нему П. И. Чайковского.

К стр. 102.[5] Письмо И. А. Всеволожского к П. И. Чайковскому (9/VIII 1888 г.). Дом-музей П. И. Чайковского в Клину, № 3336. Печатается впервые.

К стр. 102.[6] «Жизнь ПИЧ», т. III, стр. 288—289.

К стр. 103.[1] Письмо И. А. Всеволожского к П. И. Чайковскому (2/14 сентября 1888 г.). Дом-музей П. И. Чайковского в Клину, № 3468.

К стр. 103.[2] ГЦТМ, №№ 159082, 158842, 158541 и 158539. Все записи М. Петипа сделаны на французском языке.

К стр. 103.[3] «Переписка с Н. Ф. Мекк», т. III, стр. 560.

К стр. 103.[4] Впоследствии М. Петипа суммировал и доработал все то, что он в разное время передавал П. Чайковскому, в одну рукопись. На обложке надпись: «Я кончил писать 5 июля 1889 г.», и дата окончательной отделки рукописи: «10 июля 1889 г.». Полный текст упомянутой рукописи приводится в приложениях, ГЦТМ, № 159083. Печатается впервые.

К стр. 103.[5] Переписка с Н. Ф. Мекк», т. III, стр. 565.

К стр. 103.[6] «Жизнь ПИЧ», т. III, стр. 289.

К стр. 104.[1] «Фея кукол» балет Иосифа Байера.

К стр. 104.[2] «Жизнь ПИЧ», т. III, стр. 296.

К стр. 104.[3] «Переписка с Н. Ф. Мекк», т. III, стр. 303.

К стр. 104.[4] «Дневники П. И. Чайковского. 1873—1891 гг.», М.—Л., 1923, стр. 228. Все цитаты дневников взяты из указанной книги.

К стр. 104.[5] М. Петипа, стр. 70—71.

К стр. 106.[1] «П. И. Чайковский. Воспоминания и письма», под ред. Иг. Глебова, П., 1924, стр. 49.

К стр. 106.[2] Письмо И. А. Всеволожского к П. И. Чайковскому (7/V 1890 г.). Дом-музей П. И. Чайковского в Клину, № 3629. Печатается впервые.

К стр. 106.[3] В архиве М. Петипа сохранилась обложка от большого конверта с подписью: «21-го марта 1889 г. я передал список всего балета г-ну директору Всеволожскому, чтобы выполнять фигуры (костюмы)». ГЦТМ, № 158554. Печатается впервые.

К стр. 107.[1] Все эти записи, хранящиеся в Государственном Центральном театральном музее им. А. Бахрушина, представляют собою хитроумные рисунки, испещренные линиями, стрелками, поликами и крестиками (полики—женщины, крестики—мужчины). Кроме основных планов постановки, в архиве М. Петипа, относящихся к этому периоду, имеется еще целая пачка записей для памяти.

К стр. 107.[2] «Жизнь ПИЧ», т. III, стр. 312.

К стр. 107.[3] «Жизнь ПИЧ», т. III, стр. 313.

К стр. 110.[1] «Жизнь ПИЧ», т. III, стр. 314—315.

К стр. 110.[2] Письмо И. А. Всеволожского к П. М. Пчельникову (23/VI 1889 г.). ГЦТМ, № 174412. Печатается впервые.

К стр. 110.[3] «Жизнь ПИЧ», т. III, стр. 315—316.

К стр. 110.[4] «Переписка с Н. Ф. Мекк», т. III, стр. 581.

К стр. 110.[5] «Переписка с Н. Ф. Мекк», т. III, стр. 588. Любопытно отметить, что, по свидетельству Ф. И. Кшесинского, присутствуя на репетициях, Петр Ильич обычно садился за рояль и лично аккомпанировал танцам. (Неизданные воспоминания Ф. И. Кшесинского хранятся в ГЦТМ.)

К стр. 110.[6] «Жизнь ПИЧ», т. III, стр. 338.

К стр. 111.[1] Телеграмма И. А. Всеволожского (27/XII 1889 г.) Дом-музей П. И. Чайковского в Клину, № 4018. Печатается впервые.

К стр. 111.[2] «Жизнь ПИЧ», т. III, стр. 339.

К стр. 112.[1] «Жизнь ПИЧ», т. III, стр. 340.

К стр. 112.[2] «Жизнь ПИЧ», т. III, стр. 340.

К стр. 112.[3] А. Плещеев, стр. 306.

К стр. 113.[1] Г. А. Ларош, Собрание музыкально-критических статей, т. II, М., 1922, стр. 178.

К стр. 113.[2] «Московские ведомости», 1891, 21/II, № 2748.

К стр. 113.[3] А. Плещеев, стр. 297.

К стр. 114.[1] «Жизнь ПИЧ», т. III, стр. 340.

К стр. 114.[2] А. Плещеев, стр. 306.

К стр. 114.[3] Телеграмма И. А. Всеволожского к П. И. Чайковскому. Дом-музей П. И. Чайковского в Клину, № 4049. Печатается впервые.

К стр. 114.[4] «Биржевые ведомости», 1904, № 524.

К стр. 114.[5] «Жизнь ПИЧ», т. III, стр. 343.

К стр. 115.[1] «Жизнь ПИЧ», т. III, стр. 358.

К стр. 115.[2] «Переписка с Н. Ф. Мекк», т. III, стр. 325.

К стр. 115.[3] «Жизнь искусства», № 48, 4/XII 1923 г.

К стр. 115.[4] ГЦТМ, № 138589. Печатается впервые.

К стр. 115.[5] Артист петербургской балетной труппы В. И. Степанов изобрел азбуку для записывания движений человеческого тела, основав ее на анатомических данных. Запись балетов по этой системе далеко не совершенна, но является ценным пособием. Афиша хранится в ГЦТМ, № 11432.

К стр. 116.[1] В. А. Теляковский, Воспоминания. 1895—1917, П., 1924, стр. 246.

К стр. 116.[2] «Муравьева и Рославлева», «Ежегодник императорских театров», 1904—1905, стр. 305—306.

К стр. 117.[1] «Еженедельник петроградских государственных академических театров», 1922, № 11, стр. 37.

К стр. 117.[2] «Жизнь ПИЧ», т. III, стр. 417.

К стр. 117.[3] «Жизнь ПИЧ», т. III, стр. 427.

К стр. 118.[1] «Жизнь ПИЧ», т. III, стр. 560—561.

К стр. 118.[2] Письмо И. А. Всеволожского к П. И. Чайковскому от 15/27 февраля 1891 г. Дом-музей П. И. Чайковского, № 4616. Печатается впервые.

К стр. 118.[3] «Жизнь ПИЧ», т. III, стр. 430.

К стр. 119.[1] «Жизнь ПИЧ», т. III, стр. 435—436.

К стр. 119.[2] Письмо И. А. Всеволожского к П. И. Чайковскому, Дом-музей П. И. Чайковского, № 4689. Печатается впервые.

К стр. 119.[3] «Жизнь ПИЧ», т. III, стр. 490.

К стр. 119.[4] «Письма П. Чайковского и С. Танеева», П., 1916 стр. 169.

К стр. 119.[5] «Жизнь ПИЧ», т. III, стр. 496—497.

К стр. 119.[6] «Здесь открываю скобку. У меня жгучее угрызение совести, что я вынудил у вас согласие на этот балет. Я знаю, что сюжет вам не симпатичен. Вы не отказали мне лишь по доброте душевной».

К стр. 120.[1] Письмо И. А. Всеволожского к П. И. Чайковскому (9/21 августа 1891 г.). Дом-музей П. И. Чайковского, № 4870. Печатается впервые.

К стр. 120.[2] Письмо И. А. Всеволожского к Н. С. Петрову. Государственный литературный музей, № 4802. Печатается впервые.

К стр. 120.[3] «Жизнь ПИЧ», т. III, стр. 579.

К стр. 121.[1] А. Плещеев, стр. 361.

К стр. 121.[2] «Жизнь ПИЧ», т. III, стр. 579.

К стр. 121.[3] «Жизнь ПИЧ», т. III, стр. 579.

К стр. 122.[1] А. Плещеев, стр. 281—282.

К стр. 122.[2] Письмо И. А. Всеволожского к П. И. Чайковскому (8/20 декабря 1892 г.). ГЦТМ, № 158481. Печатается впервые.

К стр. 122.[3] «Жизнь ПИЧ», т. III, стр. 581.

К стр. 122.[4] ГЦТМ, № 16712. Печатается впервые.

К стр. 123.[1] Э. Старк, Новые балеты М. Фокина, «Аполлон», 1915, № 10, стр. 65. Все цитаты Старка почерпнуты из упомянутой статьи.

К стр. 123.[2] Э. Старк, стр. 65.

К стр. 123.[3] «Переписка с П. И. Юргенсоном», М., 1938, т. I, стр. 249.

К стр. 124.[1] «Обозрение театров», 1915, 23/30 ноября, № 2946—47.

К стр. 124.[2] Э. Старк, стр. 66.

К стр. 124.[3] «Обозрение театров», 1915, 1/XII, № 2948.

К стр. 125.[1] Э. Старк, стр. 66.

К стр. 126.[1] Эта постановка была задумана еще очень давно, но отложена в связи с закрытием театральной школы (не было детей для исполнения партии в первом акте балета). Когда же балетное отделение театральной школы открылось вновь, разразилась империалистическая война, и цензура нашла невозможным давать балет с либретто, взятым из немецкой литературы.

К стр. 127.[1] Письмо К. С. Станиславского к Л. Я. Гуревич. ГЦТМ, № 9365. Печатается впервые.

К стр. 129.[1] «Еженедельник государственных академических театров», 1922, сентябрь, № 3.

К стр. 130.[1] «Культура театра», 1921, № 2.

К стр. 132.[1] «Рабочий зритель», 1929, № 43.

К стр. 132.[2] «Рабочий театр», 1934, № 6.

К стр. 132.[3] «Рабочий театр», 1929, № 49.

К стр. 132.[4] «Рабочий театр», 1929, № 50.

К стр. 133.[1] И. Соллертинский. «Рабочий театр», 1933, № 12.

К стр. 134.[1] И. Соллертинский. «Рабочий театр», 1934, № 6.

К стр. 134.[2] Б. Валерианов. «Советское искусство», 1934, 11/III.

К стр. 131.[1] ГЦТМ, № 15083. Печатается впервые.
К стр. 136.[1] «Правда», 1939, 6/II.
К стр. 136.[2] «Советский артист», 1939, 11/IV, № 20.
К стр. 137.[1] Все данные о количестве спектаклей по сезону 1939/40 года включительно почерпнуты в музее Большого театра.

К СТАТЬЕ М. Л. МЕЛЬТЦЕР «РАБОТА К. С. СТАНИСЛАВСКОГО НАД «ЕВГЕНИЕМ ОНЕГИНЫМ»

К стр. 170.[1] К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве, 1931, стр. 672.
К стр. 171.[1] Там же, стр. 677.
К стр. 171.[2] Давая художнику Матрунину указания по новым макетам декораций «Евгения Онегина», К. С. Станиславский также хотел, чтобы в первой картине дом был не каменный, как раньше, а деревянный, в третьей картине просил сделать круглую беседку, как более соответствующую стилю эпохи, и хотел также изменить оформление заключительной сцены.
К стр. 171.[3] Фрагмент из записи режиссера В. В. Залесской занятий К. С. Станиславского с актрисой, утерявшей любовь к роли и ставшей формальной в исполнении.

К СТАТЬЕ Г. В. ЖУКОВСКОЙ «РОДНОЙ ОБРАЗ»

К стр. 187.[1] «Жизнь ПИЧ», т. II, стр. 79.

К СТАТЬЕ С. Я. ЛЕМЕШЕВА «БЕССМЕРТНЫЙ ОБРАЗ»

К стр. 193.[1] «Переписка с Н. Ф. Мекк», 1934, т. I, стр. 121.

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора V
А. Шавердян. Чайковский и русский оперный театр IX
Вас. Яковлев. Чайковский и Пушкин 1
Н. Нестьев и Б. Ярустовский. Сценическая история «Евгения Онегина» 37
Юр. Бахрушин. Балеты Чайковского и их сценическая история 80

В работе над Чайковским (заметки исполнителей) . 140—244
А. Н. Амфитеатрова-Левицкая. Первый спектакль «Евгения Онегина» 140
М. Л. Мельтцер. Работа К. С. Станиславского над «Евгением Онегиным» 167
М. И. Бриан. Татьяна 176
Г. В. Жуковская. Родной образ 183
С. Я. Лемешев. Бессмертный образ 188
С. И. Мигай. Елецкий и Онегин 195
К. Г. Держинская. Чайковский в моей жизни 203
А. М. Давыдов. Герман 211
Н. К. Печковский. В поисках правдивого образа . . . 224
К. Е. Антарова. Моя работа над ролью графини в «Пиковой даме» 232
Г. С. Уланова. Лебедь 240

Приложения . . . . . 245—327
Программы М. Петипа. «Спящая красавица» 245
«Щелкунчик» 257
Записки главного режиссера русской оперы Г. П. Кондратьева 267

Примечания . . . . . 328—355

Редактор *Н. Зограф*
Техн. редактор *Е. Чебышева*
Корректор *С. Локшина*

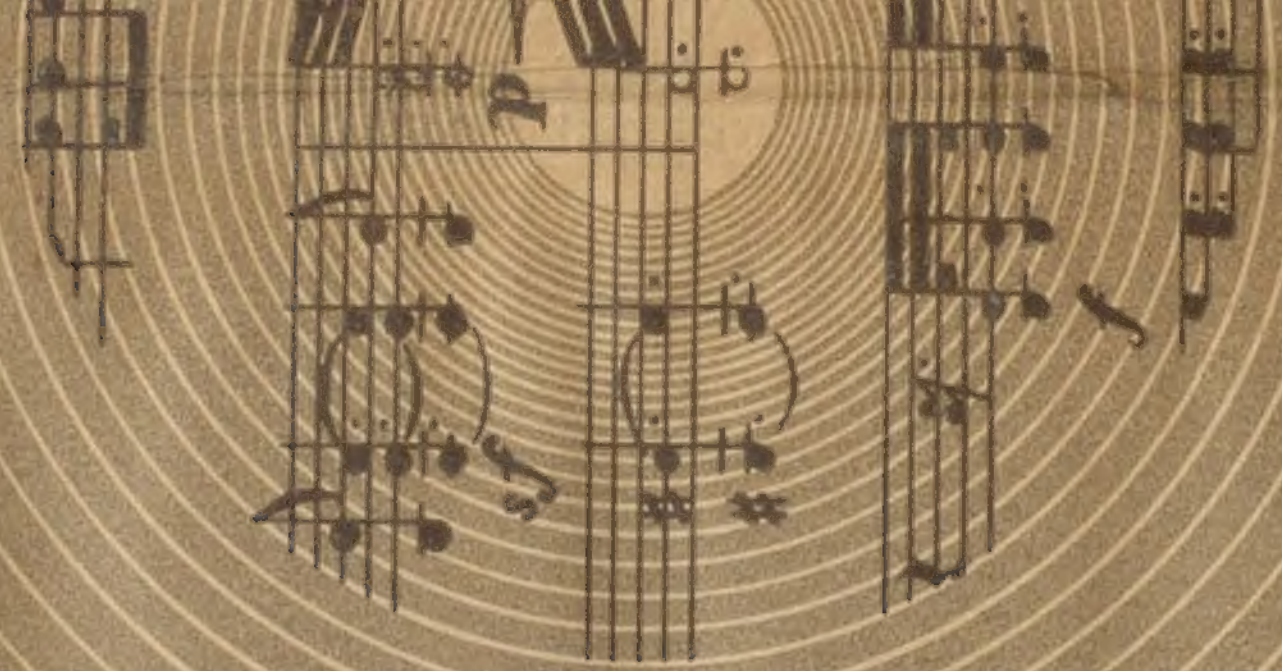
Сдано в производ. 3/III 1940 г.
Подписано к печ. 23/IV 1940 г.
Форм. бум. 82×110 1/32 д. л.
Печ. л. 22,5. Уч.-изд. л. 27,13.
Печатн. знаков в 1 печ. л. 31544.
Тираж 3000 экз. Индекс № 122.
«Искусство» № 1110. Уполн.
Глав. № А-26849
Заказ № 930

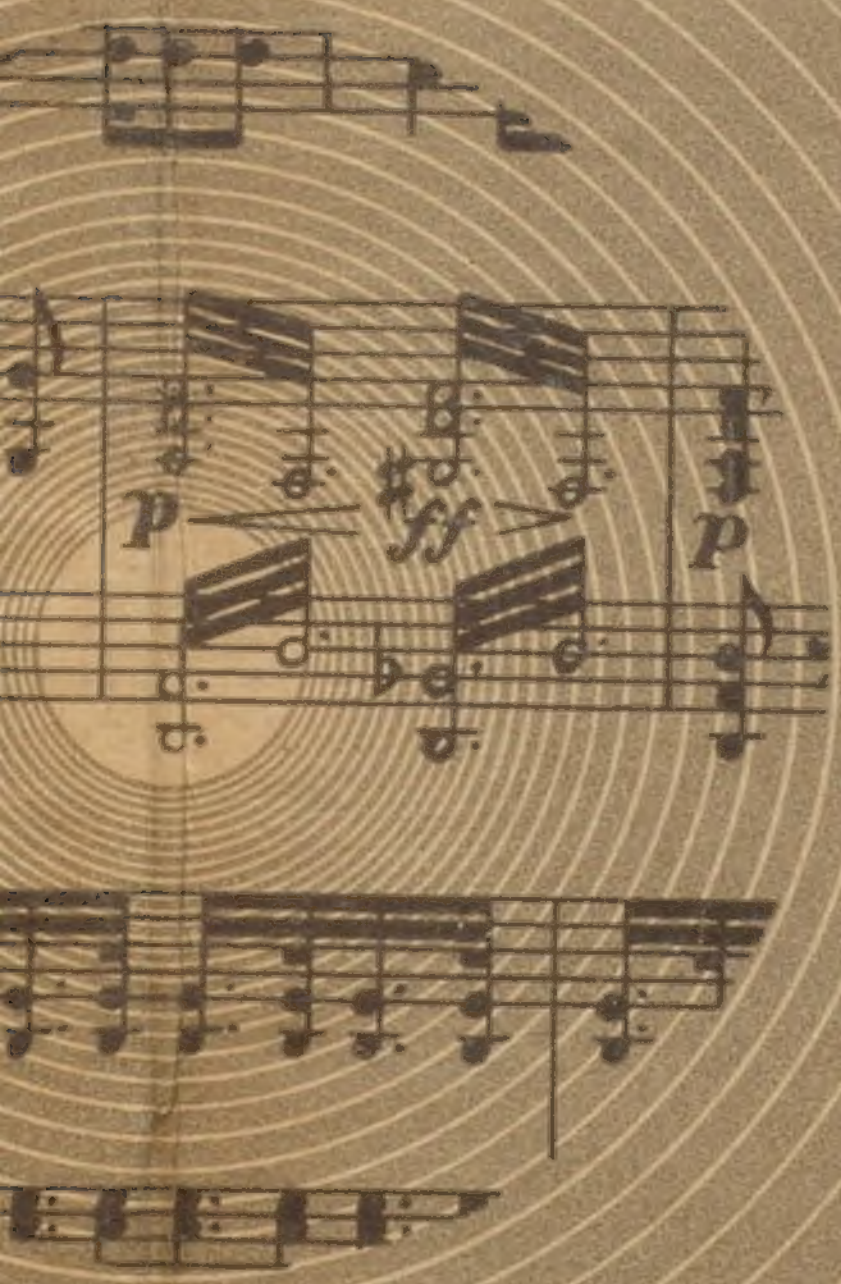
Цена 13 руб.
Переплет 2 руб.

3-я фабрика книги «Красный пролетарий» треста «Полиграфкнига». Москва, Краснопролетарская, 16

38

1-50
Книжная палата
Цена 1-50
№ 2404
VI 1964 г.
1-50
55277/65
№ 1
73





247
151

16 грн.

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИСКУССТВО»